1990

ARTA

9 • 10

https://biblioteca-digitala.ro

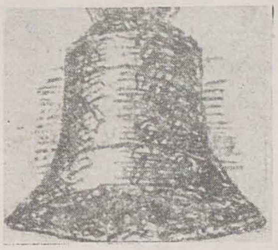
https://biblioteca-digitala.ro

NR. 9—10/1990

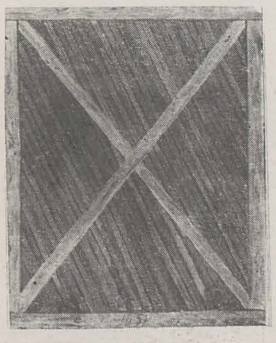
ANUL XXXVII

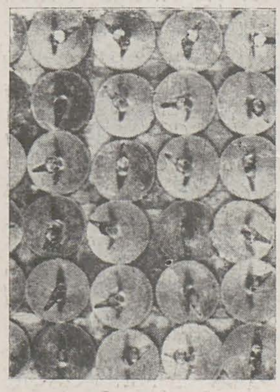
ARTA

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA



PROIECŢII PROJECTIONS	4	« Relativement tel que moi — C. Brâncuşi » Propuneri pentru un psihodrom. Propositions pour un psychodrome. Suggestions for a psychoroute	Theodor Redlow
	7	Funeraliile eroului. Les funérailles du héros. The hero's funerals.	Alexandra Titu
	8	Marţi în zori: bănuieli despre mistere. Mardi à l'aube: des suppositions sur les mystères. Tuesday at daybreak: inklings of mysteries	Ferencz Zsuzsanna
ACT ŞI EDIFICARE ACTE ET EDIFICATION ACT AND EDIFICATION	10	Genezele construcţiei. Les genèses de la construction. The geneses of construction	Ioan Horga
	13	Semnul lui Cain. Le signe de Caïn. Cain's mark	Dragoş Gheorghiu
	15	Căutarea lui Dumnezeu. A la recherche de Dieu. Searching for God	Ion Grigorescu
EXPOZIŢII EXPOSITIONS EXHIBITIONS	17	Misterul liniştit. Le mystère calme. The quiet mystery	Alexandra Titu
		La locul faptei. Sur les lieux. On the spot — Ion Dumitriu	Alexandru Chira
		Un pictor al sintezelor. Un peintre des synthèses. A painter of synthesis — Mihai Sârbulescu	Marin Gherasim
		Motiv sau model? Motif ou modèle? Motive or model?	Theodor Redlow
CROMO-MITOLOGII CHROMO-MYTHOLOGIES	21	Apropierea de violet — convorbire cu Mihai Horea şi Ioan Horga Vers le violet. Approaching the violet (dialogue)	Th. R.
		Culoarea salvată. La couleur sauvée. Redeemed colour — convorbire cu Alexandru Chira (dialogue)	Th. R.
	25	Adieri albastre; cîte ceva despre lumină. Brises bleues; sur la lumière. Blue breath of wind; about light	Liviu Iliescu
	27	Covorul cu mulţi ochi. Le tapis plein d'yeux. The many-eyed carpet — Convorbire cu Mariana Macri (dialogue)	Th. R.
		Culoarea de dincolo. La couleur d'au-delà. The colour from beyond	Ştefania Grimalschi
ELEMENTE ELEMENTS	30	Despre ceară. La cire. About vax	Aurelia Mocanu
		Transparenţe. Transparences. Transparencies	Anca Vasiliu
EXPOZIŢII EXPOSITOINS EXHIBITIONS	32	Zoe Pop (dialog, dialogue)	Th. R.
		Aurel Vlad	Aurelia Mocanu
CENTENAR CENTENAIRE CENTENNIAL	36	Olga Greceanu — scrieri, écrits, writings	Adina Nanu
JURNALUL GALERIILOR LE JOURNAL DES GALERIES ART GALERIES	40	Constantin Bulat, Violeta Crăciun, Valter Paraschivescu, Constantin Butoi	Cristian Velescu
COPERTA EN COUVERTURE COVER	I	Cei patru evanghelişti. Les quatre Evangélistes. The Four Evangelists. Matei-Îngerul, Marcu-Leul, Luca-Taurul, Ioan-Vulturul. 1990	Ion Bitzan
	II	Studio	Ion Dumitriu
	III	Studio	Aurel Vlad
	IV	Amprentă: Noaptea de Sînziene. Empreinte: La Nuit des « Sînziene ». Midsummer Night. 24 iunie 1990	Zoe Pop





REDACŢIA:
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:
Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15; 50.71.80, 71118
Bucureşti 1, ROMÂNIA

COLECTIVUL REDACŢIONAL: Călin Dan redactor şef; François Pamfil, Theodor Redlow, Aurelia Mocanu, Adrian Guţă

RESPONSABIL DE NUMĂR:
Theodor Redlow

PREZENTAREA GRAFICĂ:
Ioan Horga

PREZENTAREA TEHNICĂ:
Florian Ţoropoc

CORECTURA:
Ileana Savu

DIAPOZITIVE COLOR
Mihai Oroveanu, Aurel Gîrbovu, Dan Dinescu, Iosif Kiraly

FOTOGRAIIF ALB—NEGRU:
Mihai Oroveanu, Atanase Cartojan, Dan Dinescu, Dan Mihălţianu

N.R. Integralitatea predării textelor şi imaginilor pentru acest număr s-a realizat la 1 noiembrie 1990, din motive independente de voinţa redacţiei.

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga, 21, Bucureşti Costul unui abonament:
lei 360 anual. (12 apariţii): lei 180—6 luni

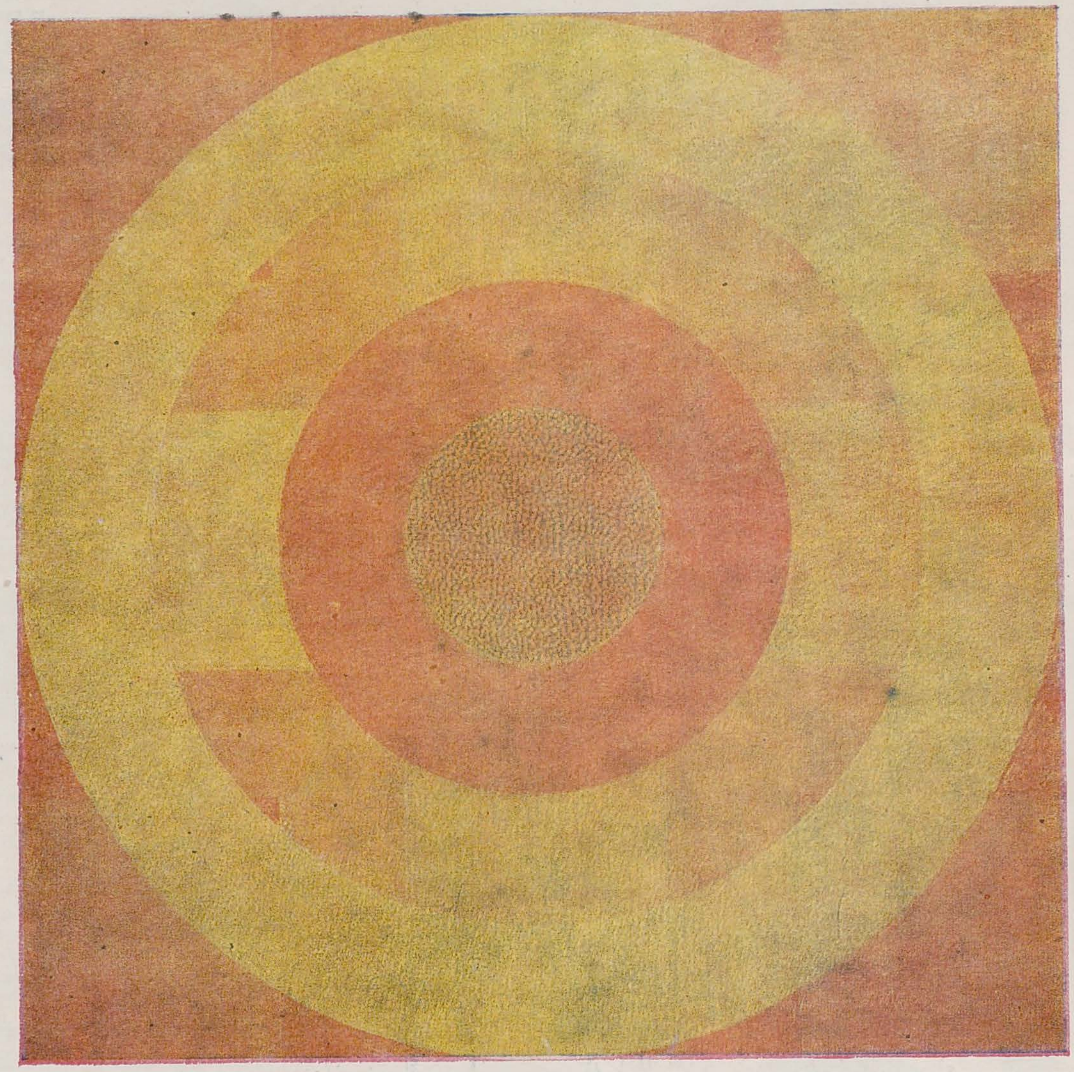
Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA—Le département export-import presse, Bucarest Calea Griviţei nr. 64—66 P.O. Box 12-201 Telex 10376
PRSFIR
Prix de abonnement: 33 dolars par an (12 numeros)

40541

Lei 60

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », Calea Şerban Vodă nr. 133—135, Bucureşti, România

https://biblioteca-digitala.ro



Dacă o picătură-și deschide tainic miezul
Ți-arată cum ascunde o sută mări intr-însa.
În orice-atom din lume, dacă-l privești adînc,
Descoperi mii de ființe în stare să gîndească.
Tot patru membre are-un țînțar, cît elefantul,
Și picătura este tot apă, ca și Nilul.
Mii de recolte se-află în orice bob de grîu.
Găsești o lume-ntreagă în micul bob de mei.
Tot universul se-află în aripi de țînțar.
Și într-un punct, în spațiu, lumi vaste se-nvîrtesc.
Într-un mic loc în inima ce-o are orice om
Se află Domnitorul și-al lumilor Stăpîn:
Și-acolo două lumi apar strîns contopite . . .

MAHMUD SHABISTARI (sec. al XIV-lea)

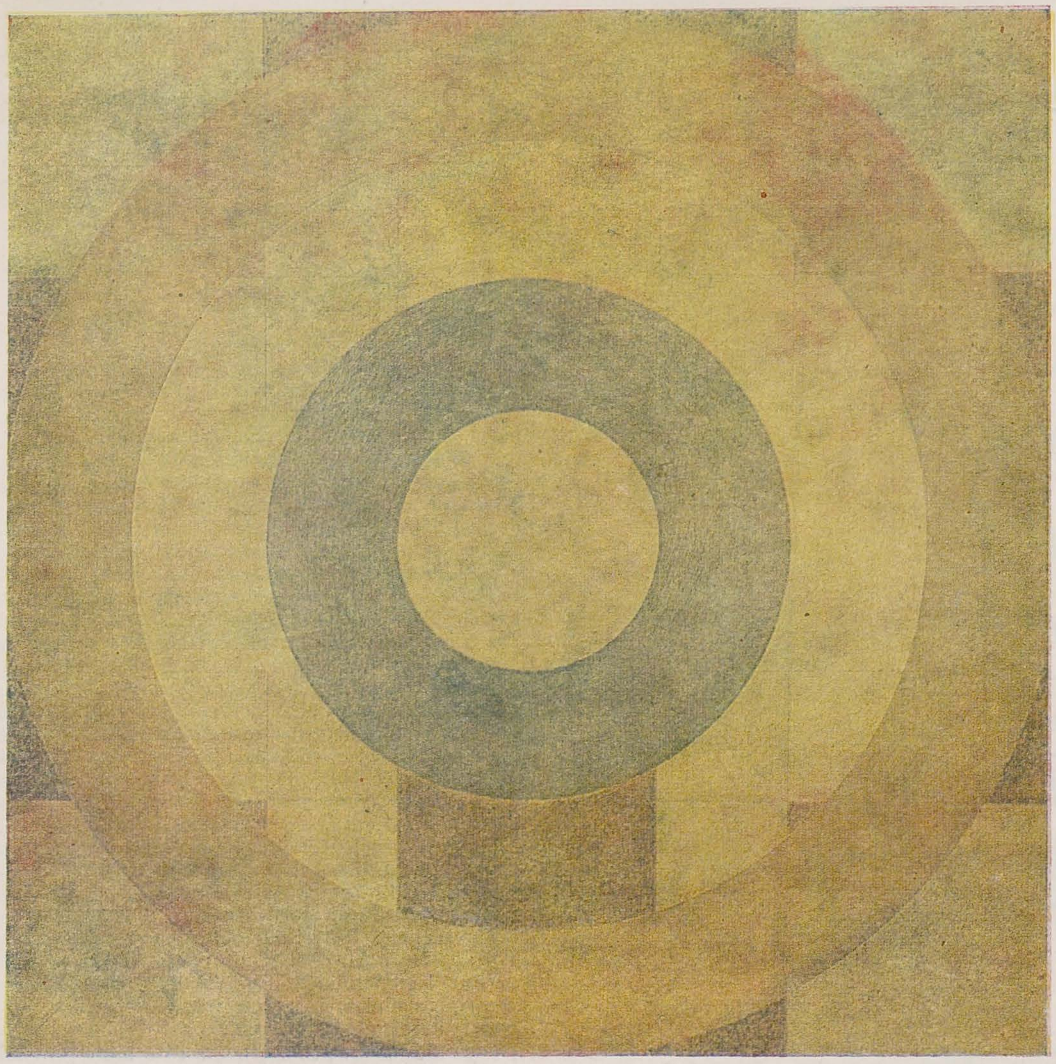
/. . ./ sînt unii care l-au văzut pe Dumnezeu într-o sclipire de lumină, unii care l-au deslușit într-o spadă sau în învolburările unei roze. Eu am văzut o roată uriașă, care nu se afla în fața ochilor mei, nici în părți, ci în toate locurile, în același timp. Această roată era făcută din apă, dar și din foc, și era (cu toate că i se vedea marginea) infinită. Înlănțuite, o alcătuiau toate lucrurile care vor fi, care sînt și au fost, iar eu eram unul din firele acestei urzeli totale /. . ./

J. L. BORGES

Respiră-ntunericul pămîntului din nou
privește-n sus ! Din nou. Ușor și fără chip
s-apleacă spre tine adîncul de sus. Chipul
mistuit în noapte dă feței tale spațiu.

R. M. RILKE

https://biblioteca-digitala.ro



GHEORGHE BERINDEI — 1, 2 Fără titlu (u/p, 65×65 cm)

Soare, eliberează-mă de gravitație. /. . ./ Eu sînt martorul tău în picioare pe acest pămînt, ca o sabie muiată în flacăra ta. /. . ./ Viața mea cea scurtă — circularitatea timpului rămînînd un secret al zeilor — era ca un segment rectiliniu cu cele două capete îndreptate absurd spre infinit. Pentru mine, de acum încolo, ciclul s-a restrîns atît de rapid încît nu se mai distinge de imobilitate. S-ar putea spune, ca urmare, că zilele s-au redresat. Ele nu mai basculează unele peste altele. Ele se țin în picioare, verticale, și se afirmă mîndru în valoarea lor intrinsecă.

MICHEL TOURNIER

Cea mai mare pedeapsă a noastră,
a nouă, cei care suntem
e lumina prin care fluieră un răsucit de înger
tulburător,
halucinanta natură,
timpul absorbitor,
mirosul de viață pe care-l are secunda,
mîncarea cea cumplită la cina cea de taină.

NICHITA STĂNESCU

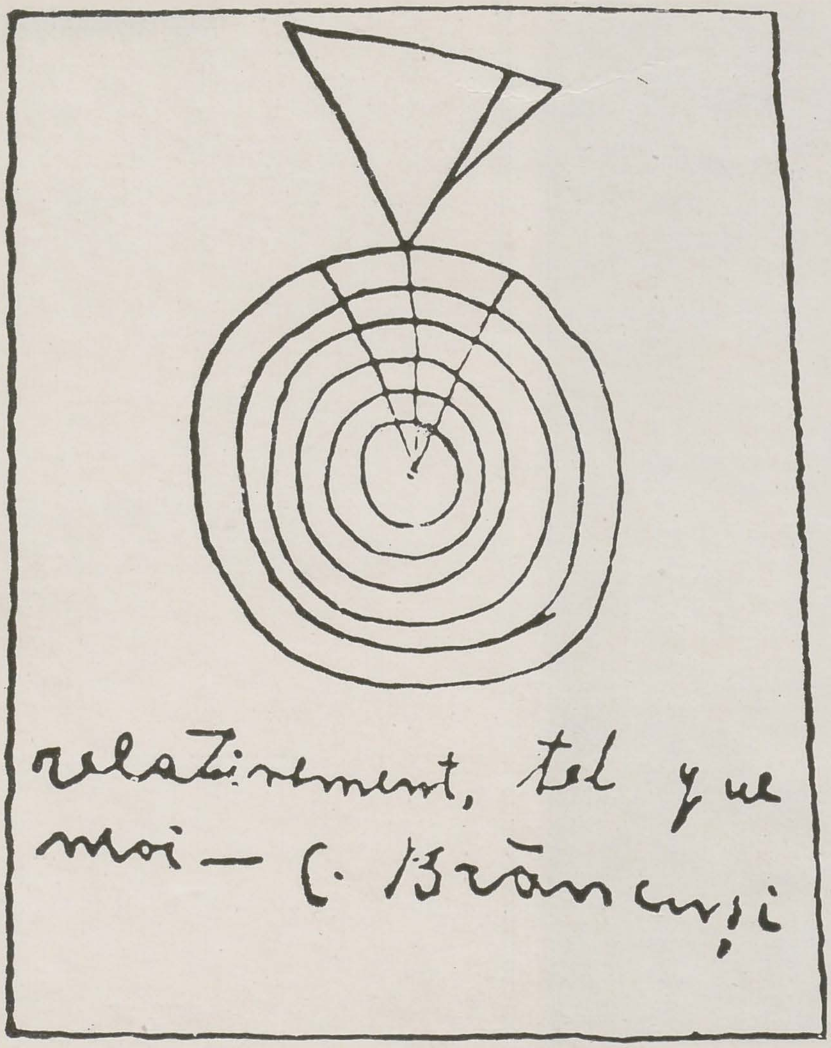
Numai Dumnezeu știe pe Eu sînt; ca să nu mai aibă nevoie de ești, este, sîntem . . . /. . ./ singura istorie deplină a lumii: aceea în care o imensitate de trecut se sprijină pe o imensitate de viitor.

CONSTANTIN NOICA

Suflete-n pătratul zilei se conjugă
Pașii lor sunt muzici, imnurile — rugă.
Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare,
Vindecă de noapte steaua-n tremurare.

ION BARBU

https://biblioteca-digitala.ro



Prezentul număr al revistei și cel care îi va urma la tipar au fost concepute împreună, ca un eseu textual-vizual în două părți, pornind de la stările tulburi de speranță amestecată cu îngrijorare și neliniște, pe care se pare că le simțim mai mult sau mai puțin cu toții, în acest an al prefacerilor cu rezultate imprevizibile. În pregătirea numerelor am constatat din partea creatorilor și a teoreticienilor de artă o mai puternică manifestare a sentimentului de responsabilitate față de investirea spirituală a lucrării lor, față de omenescul redeschis misterului și sacralității, în momentele istorice pe care le trăim cu presimțirea unei mutații esențiale și iminente în condiția umană. Misterul și sacralitatea par să-și facă mai cu putere resimțită prezența, deopotrivă în depărtările astrale și în cele mai familiare proximități.

propuneri pentru un psihodrom

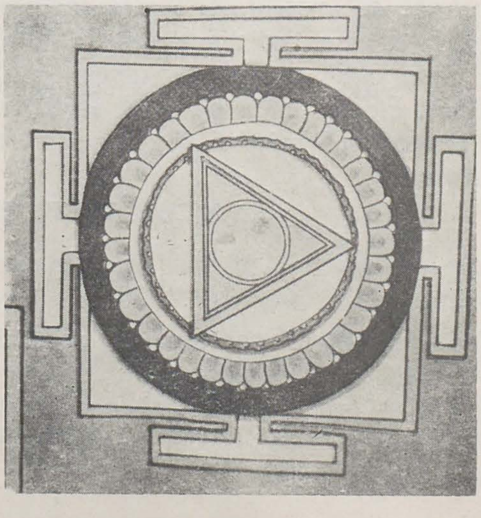
theodor redlow

Pregnant în imaginea sa și de o simplitate dezarmantă, care-i intensifică puterea de fascinație, enigmaticul desen brâncușian a suscitat, mai ales în ultimii zece ani, o serie de tentative hermeneutice și, totodată, cîteva ambițioase propuneri proiectuale. Izvorul lor se află în amintirile de tinerețe ale lui Tretie Paleolog care (aflat în preajma sculptorului atît la Paris cît și la Tîrgu Jiu) considera acest desen ca pe un autoportret spiritual al lui Brâncuși și, deopotrivă, ca pe o primă schiță pentru un monument întrevăzut în contextul preocupărilor vizînd templul de la Indore; poate și ca o întregire — cu cea de-a patra componentă — a ansamblului de la Tîrgu Jiu: *Și voi mai face* — ar fi spus Brâncuși — *un Prometeu în forma unei sfere de fontă uriașă, din care mintea va țîșni ca o săgeată.* T.P. — aflăm din volumul colectiv pe care-l pregătește pentru tipar Liviu Câmpeanu, cel care și-a asumat sarcina de a promova, prin conlucrare pluridisciplinară, împlinirea în operă monumentală a acestei idei — interpreta desenul ca pe o diagramă simbolică de tipul mandalei, deci ca pe o psihogramă-cosmogramă ce evocă (prin cercurile sale concentrice, prin săgețile și triunghiurile care le străbat) *învelișurile ființei în comuniune cu Universul* și *vectorii unor energii uranice.* Cunoscînd, de asemenea, preocupările lui Brâncuși pentru realizarea unor *partituri tactile și vizuale /. . ./ concepute în contrapunct cu orele și anotimpurile ce se rotesc ciclic, cu semnele zodiacului,* T.P. propunea un salt de la reverie la înfăptuire: *Dacă pe înălțimile Anzilor incașii au știut să traseze imense simboluri mitice, într-un uriaș dialog cu Cosmosul, de ce noi, românii, nu am putea materializa acest simbol brâncușian pe un plai înalt?* Un asemenea monument — avea să scrie L.C., în prefața volumului la care ne referim — va fi ca *un cosmodrom al sufletului nostru* și ne va ajuta să ne simțim *mai în putere în acest univers pămîntean și cosmic totodată. Adumbri-se-va spectrul neantului . . .*

Dintre contribuțiile hermeneutice incluse în volumul manuscris, cea mai aprofundată — deja publicată în « Secolul XX » — aparține lui Dan Nasta: desenul « Cumva ca și eu » (alții au propus ca versiuni românești ale titlului « Sinea mea oarecum » sau « Așișderea mie ») ar semnifica devenirea spirituală și proiecția eului în spațiul libertății creatoare, determinismul genetic și libertatea spiritului ca dublă vectorialitate a destinului uman, voința flancată de inteligență și sensibilitate ca vector al urcușului pe treptele creșterii cercuale, elanul dezmărginirii și al comuniunii cu lumea. *Dacă e vorba de un monument* — scrie D.N. — *atunci desigur că avem de-a face cu epura cunoașterii de sine, cu epura devenirii întru destin.* În mod relativ analog, Ion Frunzetti — remarcînd o corespondență structurală cu sanctuarul de la Sarmizegetusa, numit « Calendarul dacic » — vedea în acest desen *un sistem de proiectare spațială, arhitectonică și sculpturală, probabil, a structurii schematic concepute a alcătuirii tainice a omului deschis spre macrocosmos;* Zoe Dumitrescu Bușulenga scria despre *învelișurile sufletului și depășirea lor prin fuziunea individualului cu universalul,* iar Romulus Vulcănescu despre o *irumpere în afara limitelor vieții, în universalitate și nemurire.* Alte interpretări demne de luat în seamă sînt cele sugerate de Dinu Moraru (valuri circular-centrifuge produse pe oglinda unei liniști fluide de picăturile ce curg din *cupa vieții,* centrul alimentînd ritmic *mișcarea veșnicei risipiri*); de Petre Al. Vasilescu (săgeată tăind Cosmosul spre eul punctului radiant și eul revărsîndu-se centrifug-ondulatoriu); de ing. Preda Paleolog (*transmitere a gîndurilor bune* spre alții și în Univers, *primire în inimă* a semnelor din afara gîndirii noastre); și de ing. Romulus Nichel (*interdependența celor trei infinituri prin moarte și înviere*).

Cele două contribuții citate la urmă stau și la baza conceperii unor proiecte de realizare a monumentului al cărui prim concept grafic s-ar putea să-l reprezinte desenul lui Brâncuși. Astfel, P.P. propune să se construiască, în jurul unei mese rotunde, un amfiteatru cu 6 trepte circulare, alcătuite din cîte 364 de blocuri de piatră și tăiate în pantă pe direcția nord-sud, în timp ce R.N. are în vedere trei variante, luînd ca model structura atomului de radiu și proporțiile piramidei lui Keops: piramidă răsturnată și emisferă cu 6 benzi dispuse concentric și cu 3 lamele ce converg în centru; adăugarea unei emisfere din material transparent; 88 de bile-electroni dispuse pe un inel meridian și pe un inel ecuatorial.

Cea mai complexă și avansată abordare proiectuală — și este semnificativ că inginerii, cu spiritul lor



https://biblioteca-digitala.ro

Omul singur moare și moare fără încetare atîta vreme cît rămîne pe pămînt, sub cer, dinaintea divinilor. /. . ./ Locul introduce unitatea pămîntului și a cerului, a divinilor și a muritorilor. /. . ./ Ocrotirea tetradei, deci salvarea pămîntului, primirea cerului, așteptarea divinilor, călăuzirea muritorilor — această împătrită ocrotire este esența locuirii. Locuirea omului rezidă în măsurarea cu ajutorul privirii care se înalță, deci în măsurarea Dimensiunii căreia îi aparțin deopotrivă Cerul și Pămîntul.

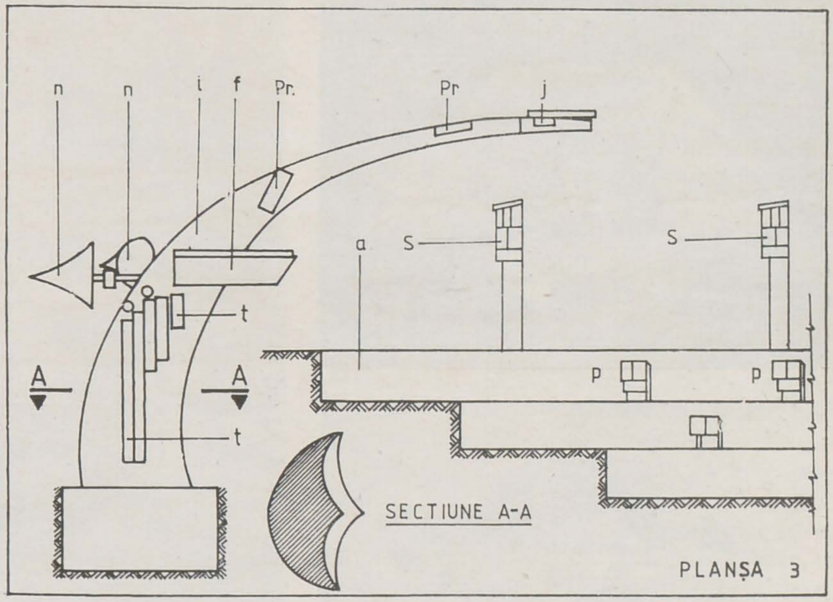
MARTIN HEIDEGGER

pragmatic concretizator, au îmbrățișat primii ideea, înaintea artiștilor și a arhitecților — îl are ca autor pe ing. Liviu Iliescu. El concepe un ansamblu monumental plurifuncțional, sinestezic, cu următoarele componente: o masă din material dur opalescent, șlefuită concav, pentru reflectarea corpurilor cerești; un amfiteatru cu 6 trepte dispuse elipsoidal; o rampă de acces și un plan triunghiular înclinat; un val de pămînt, un cerc de brazi și o zonă împădurită; un arc cu foișor pentru privit și ascultat; elemente reflectante convexe pentru retransmiterea imaginilor bolții cerești; grupuri de prisme care, mișcate de vînt, proiectează imagini colorate *pictate de soare;* fluiere de orgă pentru muzici eoliene; oglinzi pentru amplificarea semnalelor sonore, astfel încît să se facă auzit *murmurul lumii*; dispozitive bioptice pentru contemplarea adierilor hipercolorate ale *psihoformei*, prilejuind efecte de *plutire*, *tremurare*, *eterizare*, *înălțare* etc. În viziunea lui L.I., «psihodromul» — cum denumește el ansamblul sinestezic plurifuncțional — ar putea deveni un loc de *contactare a Universului* și, totodată, de *stimulare a interiorizării*, răspunzînd deopotrivă năzuinței către zări îndepărtate și spații vaste și năzuinței către sine, visului unui *zbor pe sub cerurile interioare*. Din punct de vedere plastic, ansamblul ar urma să fie compus din forme pline, turgide, gestante și totuși grațioase, coordonîndu-și ademenitor șerpuirile, asemenea unor pîlpîiri de flăcări ațintite spre cer.

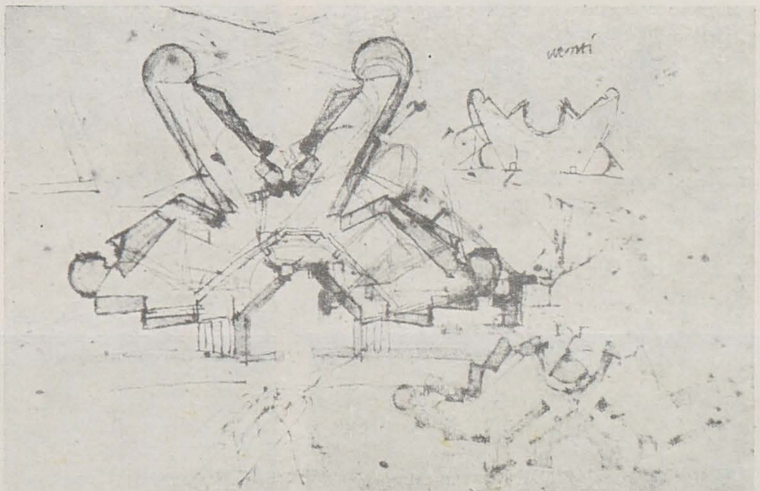
Există și o propunere de amplasament și ea aparține tot unui inginer, Nicolae Miulescu: Muchea Nedeii din Munții Vîlcanului, urcînd de la Poalele Oslei pînă sub vîrful Nedeii — loc în care se crede că s-ar fi desfășurat, în vechime, ritualuri ale cultului solar. S-ar putea, de asemenea, propune o amplasare în zona vulcanului de lîngă Racoș, unde funcționează în prezent o exploatare de scorie bazaltică și unde au fost detectate emanații radioactive benefice.

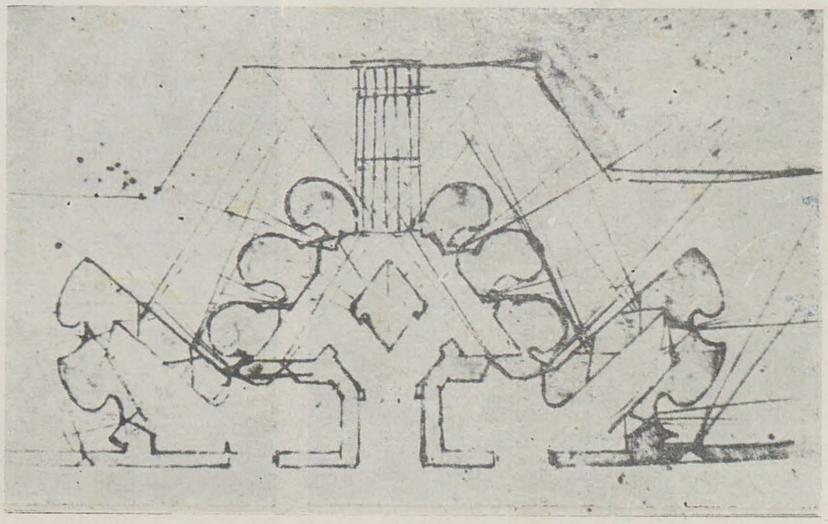
Chiar dacă au fost avansate proiecte îndrăznețe — unele mai precise în ce privește soluțiile constructive și funcționale — toate aceste demersuri rămîn în stadiul reveriei incitante. Numai suscitînd interesul oficialităților din țară și chiar al forurilor internaționale, numai alcătuind o echipă de concertare spirituală (în care să coopereze artiști și teoreticieni de artă, muzicieni și constructori de instrumente muzicale, astronomi, specialiști în optică, în hidrodinamică și în construcții, antro-

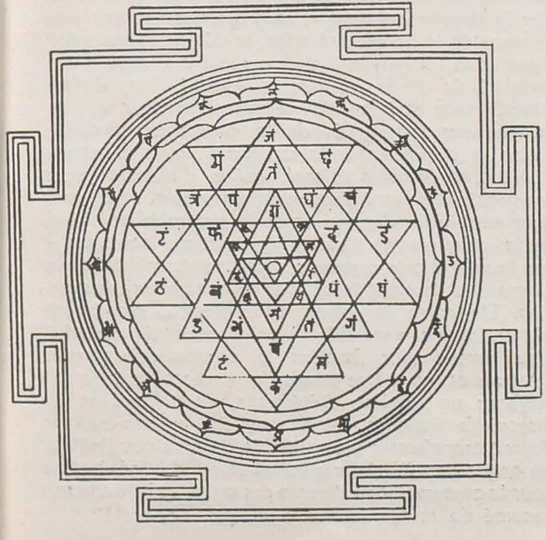
ing. LIVIU ILIESCU schiță de proiect pentru «Psihodrom»



MICHELANGELO schițe pentru fortificații







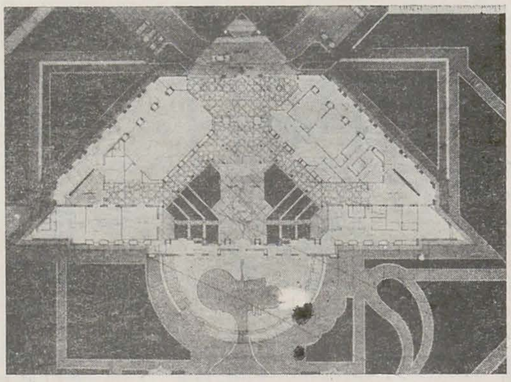
yantre nepaleze, sec. al XVIII-lea

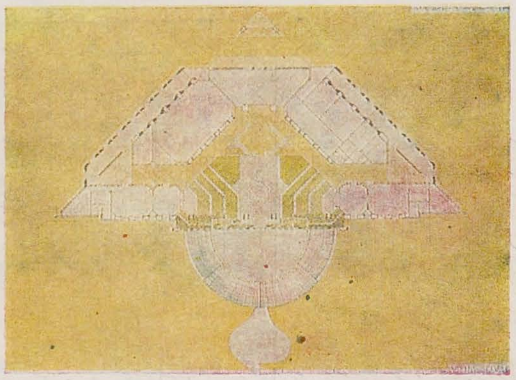
https://biblioteca-digitala.ro

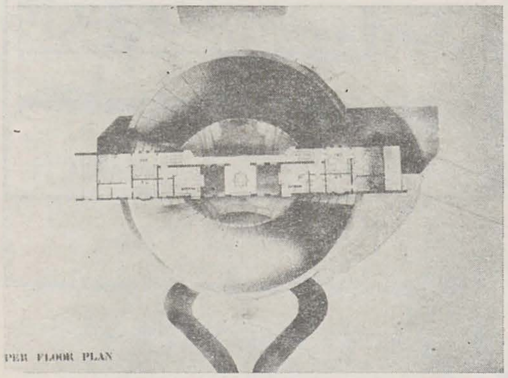
Ar fi să ne imaginăm că lumea în întregimea ei este alcătuită din oglinzi care privindu-se mereu una în alta, ar privi nimicul. /. . ./ Dacă însă numai în una dintre aceste oglinzi, cea mai retrasă și mai neînsemnată din toate, se uită altceva decît o oglindă, un chip, atunci, trimis de o oglindă la alta, acel chip va fi chipul însuși al lumii, deși lumii cu desăvîrșire străin.

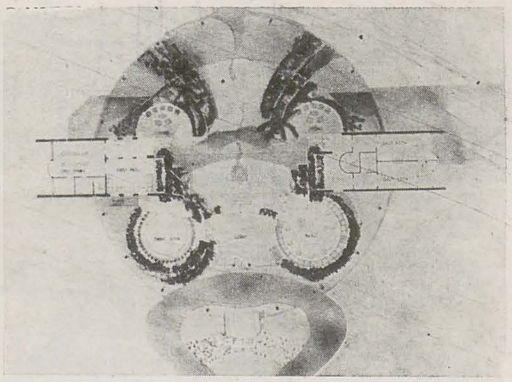
RADU PETRESCU

pologi, istorici ai religiilor, psihologi, filosofi), entuziasmul celor care au făcut pînă acum o muncă de pionierat în slujba acestei idei ar avea șanse să coboare din sferele utopiei și să se închege într-o operă majoră — dacă nu inspirată direct din mandala lui Brâncuși, oricum relevantă pentru sentimentul românesc al ființei și, poate, chiar pentru condiția unei umanități bîntuite de spaime, deturnată de la destinul ei firesc și care tînjește după o esențială lămurire.

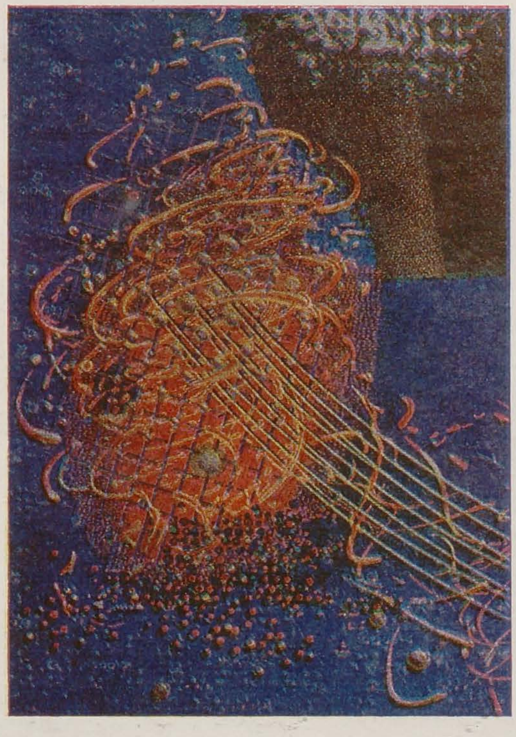




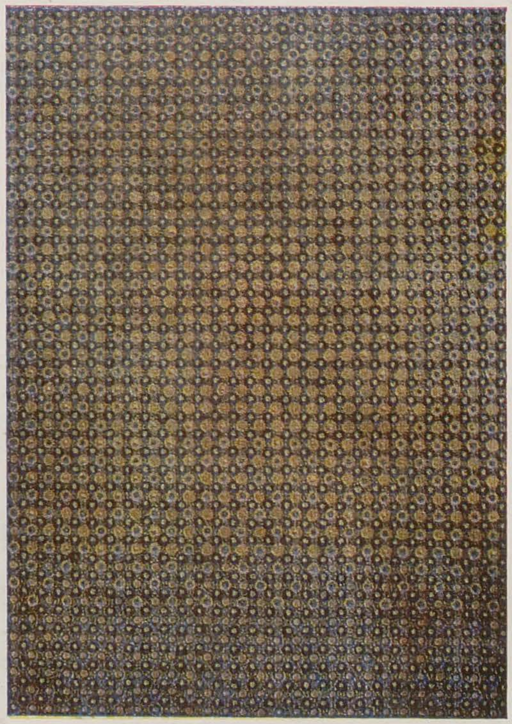




arh. ROMEO SIMIRAȘ
variante la proiectul « Poarta Edenului »



JÁNOSI VARRÓ ANTAL
detalii din ciclul « Spațiu de joc »



résumé

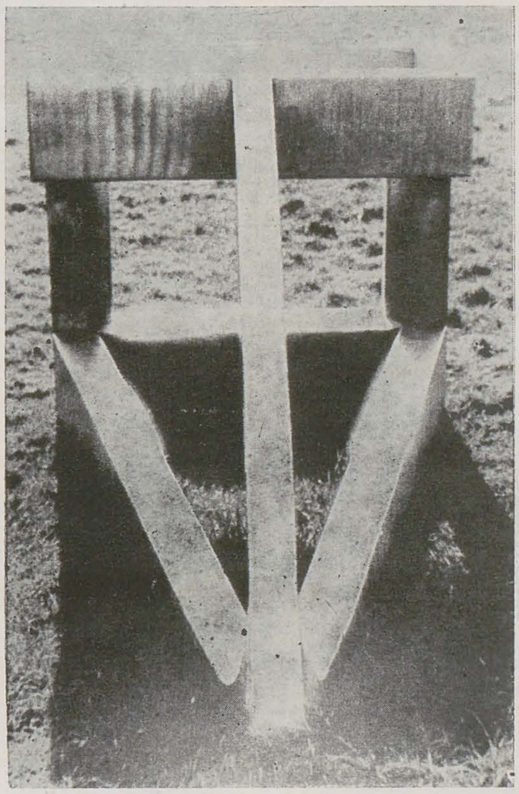
Selon des informations émanant de l'entourage de Brancusi, le dessin intitulé « Relativement tel que moi », interprété comme un autoportrait de l'artiste, pourrait être, en même temps, un premier concept graphique d'un monument pensé dans le contexte des préoccupations pour la réalisation du temple d'Indoré et, qui sait?, pour compléter l'ensemble de Tîrgu Jiu par une quatrième composante. Cette supposition, qui allait mobiliser les efforts analytiques et imaginatifs d'un groupe d'hommes de culture roumains, repose sur les dires de Brancusi. Une fois les travaux de la « Colonne sans fin » terminés, l'artiste — se rappelle l'un des témoins, Tretie Paléolog — exprima le désir de réaliser un jour « un Prométhée ayant la forme d'une sphère de fonte d'où l'esprit humain devrait jaillir ». C'est l'origine de la démarche collective et inter-disciplines lancée, au début des années '80, par l'esthéticien Liviu Câmpeanu. Il s'occupe, à l'heure qu'il est, de la rédaction d'un volume qui contiendra des tentatives herméneutiques et des propositions de projets pour la construction, en Roumanie, d'un ensemble monumental inspiré de la structure et des lignes de force du dessin brancusien. Par sa simplicité énigmatique et par le caractère quelque peu insolite du titre, le dessin peut être considéré comme un diagramme de la concentration méditative aspirant plus qu'à la connaissance de soi, à une compréhension essentielle du destin humain. C'est ainsi que, selon la proposition de lecture avancée par Dan Nasta, les cercles concentriques du dessin, percés radialement dans la partie supérieure et dominés par un triangle à l'envers, pourraient signifier le devenir spirituel et la projection du moi dans l'espace de la liberté créatrice, le déterminisme génétique et la liberté de l'esprit en tant que double vectorialité du destin humain, la volonté flanquée par l'intelligence et la sensibilité comme vecteur de l'ascension sur les degrés de la croissance cercuelle, l'élan de l'infini et de la communion avec le monde. L'ingénieur Romulus Nichel, qui a d'ailleurs conçu trois variantes de réalisation du monument, se donnant pour modèle les dimensions de la pyramide de Kéops et la structure de l'atome de radium, interprète à son tour le dessin comme un symbole du rapport entre le grand et le petit infini, par la mort et la résurrection. Un autre ingénieur, Liviu Iliescu, propose de construire un ensemble pluri-fonctionnel synesthésique ayant pour fonction la communication avec l'univers et, en même temps, la descente dans le moi profond; un système d'éléments, de prismes et de dispositifs optiques, ainsi que de miroirs sonores devrait transformer cet ensemble dans ce que l'auteur du projet appelle un « psychodrome » destiné à offrir pour la contemplation l'image des astres et le murmures resumé du monde . . .

https://biblioteca-digitala.ro

funeraliile eroului*

alexandra titu

/. . ./ Iacob recunoscu muzica filmului-eboșă trimis de Leonard. Bocetul cu arhaica sa — nu deznădejde, ci ieșire totală de sub arcul nădejdii, cu acea absolută anulare a ideii înseși de speranță, îți zbîrlea realmente părul de pe brațe. Ca un țurțure, măduva spinării te încremenea în așteptarea angajării în spectacolul ce avea să te întoarcă într-o lume în care — nu, nu fusese anulată speranța, într-o lume de dinainte ca oamenii să fi născocit mitul consolator despre ea. « A dracului muiere », gîndi în continuare Iacob, privind-o pe Ewa care, în acel moment, nu mai era nici Artista, nici Amfitrioana desăvîrșită, nici redutabila Hetairă, ci mesagera tărîmului care nu născocise speranțe. În acel moment, încercînd să se opună din răsputeri obscurei emoții, care era și nu era emoție estetică — ce răscolea, în orice caz, în el ceva atavic, mult mai adînc și mai imperios decît un catharsis de factură estetică — o ura pe Ewa. Pe urmă i se făcu dor. Din nou acel dor crîncen după tot ce nu se mai putea niciodată întoarce, după ceea ce ar fi putut fi o maturitate și o bătrînețe acasă, după un spațiu din care se crezuse evadat pentru totdeauna. Dar pe care îl mai trăise odată, tot în atelierul Ewei, urmărind proiecția casetei, în timp ce alături cîțiva muncitori tăiau în bucăți rezonabile Copacul.



PAUL NEAGU — *Hyphen* (oțel inox), 1987

/. . ./ Ceața devenea mai densă și în grădină se lăsase un frig ascuțit. Din loc în loc grădinarii aprinseseră focuri de vreascuri. Ca atmosferă, efectul de barbar era cît se poate de reușit. Te așteptai să vezi năvălind, printre oaspeții hipercivilizați, hoarde de migratori în piei de lup — și tot tacîmul.

/. . ./ — O lucrare pentru care am închiriat un reactor atomic. E o idee cam complexă pentru a fi expusă, dar seamănă cu faimoasa demonstrație a lui Paracelsus. Roza înviind din propria-i cenușă. Dimensiunile însă — completă rîzînd — sînt americane. E tot ce pot realiza din proiectele mele.

— Ați încercat să apelați la un sistem de sponsori? (Tonul domnului Delmare era neutru, dar binevoitor. Nu ar fi fost exclus să-l finanțeze, discret.)

— Nu de sponsori e vorba. Ci de posibilitățile acestui mileniu. Și poate și ale celor cîteva milenii viitoare. Fiindcă aș avea nevoie de o cometă — una roșie, pe care o cunosc eu bine și care ar face față rolului. Și de o stea gata să explodeze dentru mine. Și de încă vreo două-trei situații astrale — conjuncturi care *să poată fi* dirijate. Un happening cosmic. Și — completă cu o indescriptibilă, cu o jubilantă insolență, simțind arzătoarea admirație a Ewei stimulîndu-l ca pe un luptător în arenă — de un set de spectatori capabili să trăiască în jur de o mie de ani . . . Și acum, dați drumul funeraliilor pentru copacii și eroii noștri perisabili!

— Același scenariu se poate transpune la nivelul infrastructurilor — interveni competent un tînăr pe care Iacob nu-l cunoaștea și nici nu-și dorea să-l cunoască.

— Desigur. Am făcut cîteva bibelouri de astea, pentru colecționarii privați. Dar să fim serioși. Pe cine interesează? Pe mine prea puțin.

« Dragul de Iacob — gîndi acum Ewa, ieșind o clipă din urgența propriului ei happening. Dragii, dragii mei. Orice exercițiu de exorcism, orice groapă, oricît de adîncă, în care să îngropi trecutul, sînt inutile. » Cu un gest de o minunată grație inconștientă, își apăsă mîna pe inimă — o mînă spectrală, împodobită de o perlă neagră, pe negrul rochiei. Negru în negru, iată, nici suprematismul absolut nu se sustrage cu totul unui sens simbolic.

— Căci prea sîntem manipulați de aceste conjuncturi astrale. De ciclul anotimpurilor. De stelele ce ne prezidează nașterea și moartea. De solstiții . . . De stelari veghind la granițele galaxiei. De prea multele sensuri ale tuturor acestor frumoase desfășurări plastice și, desigur, temporale, pe care ar trebui să le putem savura în ansamblul armoniei lor, nu doar să ni le imaginăm. Și să le putem impune, provizoriu, traiectorii estetice. Nu să ne hrănim din firmituri și conjuncturi . . . O eclipsă la jumătate de veac. O cometă trecînd din cînd în cînd, ca trenurile provinciale. Pămîntul, domnilor, e o provincie, nu o metropolă. O mică periferie visătoare. Iar noi ne pierdem vremea brodînd « tragedia omului » în cruciulițe . . .

Ne complacem, în definitiv, să « oglindim » lumea — micro sau macrocosmos, lumea percepută sau imaginată, lumea presupusă cunoscută matematic — și tot felul de « sornette » similare. De la un timp devine plicticos. În fond, a fi niște conștiințe reflectante nu e chiar o realizare atît de grozavă. La ce bun să reflecți? Și, în definitiv, cui folosesc aceste conștiințe?

— Nu am nici o idee despre ce artă faceți — interveni cu aplomb tînărul necunoscut (dar probabil necunoscut exclusiv lui Iacob, căci ceilalți îi acordau multă atenție).

— Ultima dată am plantat o pădure. Nu oirce pădure și nu în orice parametri de formă. Trebuie un anumit tip de trunchiuri care, în anumite condiții, cresc foarte drepte și înalte, iar frunzele sînt mărunte și dese, astfel încît raportul între umbră și lumină — ca și sentimentul spațial marcat de aceste verticale și de cer — are acea calitate pe care o urmăresc. Există oarecare loc pentru elementul surpriză (micile tufișuri, ciupercile, animalele, accidentele meteorologice). Dar ele se subsumează expresiei generale. Dacă o să trăiți suficient, nu e exclus să vă oferiți această experiență. Sînteți, într-adevăr, relativ tînăr.

— Și dumneavoastră? Pentru că nu mai sînteți, în acest caz, atît de tînăr.

— Eu am conceput-o. Am gîndit-o. Am proiectat-o. Pentru mine plăcerea s-a consumat. Nu sînt genul care să se cramponeze de obiecte. Nici măcar de ființe. De altfel, nu este exclusă posibilitatea ca acel teren să fi fost între timp defrișat și cultivat cu porumb sau cu altă plantă industrială, înainte ca pădurea mea să fi apucat să crească.

— Bine, dar în acest caz publicul va lua vreodată cunoștință de mesajul dumneavoastră? Sau îl va mai interesa peste acel timp, cît presupuneți că este necesar ca să crească acest . . . obiect artistic?

— Publicul? întrebă cu dispreț Iacob. Dar ce mă interesează publicul? În ce măsură m-ar putea interesa o asemenea problemă de pură sociologie? Pe mine mă interesează opera de artă. Aceasta este menirea mea. Publicul poate fi la rîndul său o operă — dar a altcuiva.

/. . ./ — Poate că, din cînd în cînd, vreun copil va intra să culeagă ciuperci. Sau alți inși, mînați de alte mobiluri. Un braconier. Un țăran venit să fure lemne. Îndrăgostiții de rigoare — și așa mai departe. Chiar și

https://biblioteca-digitala.ro

amatori de emoții estetice. Vechea problemă a grădinii, a naturii, a spațiului privilegiat.
— În felul acesta, totul poate fi privit ca operă de artă — interveni istoricul religiilor. Revenim la un anumit sincretism, la semnificația atribuită oricărui gest, oricărui fenomen sau oricărei concretizări materiale. Semnificația răsfrîntă asupra întregului univers. Resacralizarea lumii.
— Este o posibilitate, acceptă Iacob. Pe de altă parte, aici este vorba despre un sentiment estetic extins asupra întregii realități. Sentiment diferit de cel al sacrului. Dar aveți dreptate. Orice poate deveni fapt estetic — chiar și războaiele, dacă le concepi ca pe niște opere de artă și nu neapărat ca pe un răspuns improvizat necesității imediate de a te debarasa de un surplus de oameni. Cred că una dintre neșansele generalilor care au ajuns — modelați de societățile rafinate — să conceapă dimensiunea estetică a războiului, în coliziunea cu barbarii (care nu au ajuns la sentimentul estetic sau l-au depășit, cuceriți din nou de ideea urgenței misiunii lor de ecarisare) este neșansa generală a esteticului în fața eficienței. Sînt două mituri care, oricît ne-am chinui să le conciliem, sînt incompatibile.
— Cred că undeva se află, totuși, o fisură . . .
/. . ./ — Pădurea asta a dumneavoastră — întrebă cu un mic zîmbet în ochi istoricul religiilor, apucîndu-l pe Iacob de braț — există cu adevărat?
Iacob izbucni în rîs. Ca și sfîrîitul ploii în focuri, rîsul lui avu ceva de o sălbăticie amplă, ceva primitiv și plin de forță — un rîs care exclude fleacuri ca veselia și speranța și are resorturi de cu totul altă natură. Un rîs al cărui termen antinomic nu este, cu siguranță, plînsul.
— Să fim serioși. Firește că nu există. Decît acum, pentru mine și pentru dumneavoastră. Pentru cîțiva dintre noi. Și atunci, ce importanță ar mai avea, în realitate? / . . . /

---

* fragmente din ultimul capitol al romanului (inedit) « Copacul din zori » 1986—1989.

Résumé: *Dans un roman que vient d'écrire Alexandra Titu (critique d'art) apparaissent des idées similaires, placées apparemment sous le signe de l'utopie: l'un des personnages affirme avoir conçu un « happening » cosmique qui mette en valeur les conjonctures astrales. C'est la nostalgie d'une nouvelle sacralisation du monde qu'éprouve avec force l'humanité contemporaine, hantée par des peurs et détournée de son destin naturel, se trouvant au seuil d'une mutation essentielle de sa condition. Car, comme l'écrit si bien Ferencz Zsuzsanna, « la vie sans mystères n'est autre chose que le désert. »*

« În-semnat », martie 1990 (foto Szakáts Sándor)

marți în zori: bănuieli despre mistere

ferencz zsuzsanna

În epoci mai fericite, Misterul [1] pulsa în fiecare / fiecine — în ființa minusculă și în lucrul cel mai comun. El nu era în afară ci înăuntru: nu ne străduiam să-l cunoaștem, puteam să-l trăim.
Cînd conștientul s-a rupt de existențial, a-nceput și golirea Lumii de mistere: de Dumnezeu, de spiritele și spiridușii casei, de Eros, Thanatos — de tot nenumărabilul ei.
Cunoașterea este non-misterul Lumii, căci înstăpînirea misterului (o blîndă putere) e-nlocuită de așa-zisa putere a minții. Or, izgonirea ascunsului din existență înseamnă uscarea lui *ego*, pentru că viața fără mistere nu este altceva decît deșertul — iar noi, niște pești ai pustiului (ai Pustei), dezertați[2] din propria-ne viață.
Tînjim după Misterul ce nu mai există pentru noi. De-aici ni se trage nefericirea: în locul secretului dăruit nouă de existență, s-a furișat (sau poate a năvălit uzurpator) misterul prefabricat — *Ersatzgeheimnis*.
În locul Misterului etern: « misterele » de-un minut.
Misterul modern — care-i totuna cu existența fără mistere — dedublează (prin despicare) Lumea: pe lîngă lumea dată simțurilor și cunoașterii, se ivește antilumea.
Secretul Dumnezeului e Satana, iar al Satanei — El (însuși) . . . Taina rînduieli-i haosul . . . și se pare (s-ar putea zice) că misterul românului e ungurul (*)și « vițăvercea ».
Ne prefacem că mai există mistere: vrem să le definim, să le numărăm și astfel să le « terminăm »[3], ajutați de *mass media*, de industria *loisir*-ului.
Divulgarea, astăzi, e nici mai mult nici mai puțin decît scandalul: politicieni și epoci rup masca de pe propriile chipuri (și de pe fețele altora), astfel încît în spatele binelui să apară cel rău și urît, iar din spatele răului să se demaște — din nou — cel bun și frumos.
Știința dezlegătoare de mistere? — ea dă doar noi rezultate în cunoaștere.
Cosmosul? — el merită atenția pămîntului (eventual) ca domiciliu misterios, locuit de civilizații a-memoriale — de unde tot așteptăm să vină « marțieni verzi »[4] și « farfurii zburătoare ».
Divulgată, taina e misterul *voyeur*-ilor. Misterul modern: o gaură a cheii prin care — pervertiți cum sîntem — tot privim lumea nemisterioasă, închipuindu-ne-o altminteri. Ascunsul, însă, nu locuiește în spectacol, ci numai/tocmai în gaura cheii . . .
Văduvi sau orfani, (de)mistificați și mințiți, părăsiți de mistere, nu putem trăi decît ațintindu-ne ochiul prin gaura cheii.
Dar există Arta care, arareori, mai aduce-aminte minții de mistere. Din cînd în cînd, mai bănuim Misterul și-n adîncul flăcărilor, în sclipirea pietrelor scumpe, într-o umbră tremurată la tîmplă[5] de biserică.

https://biblioteca-digitala.ro

MARILENA PREDA SÂNC — Amândoi (u/p 100×100 cm), 1989

---

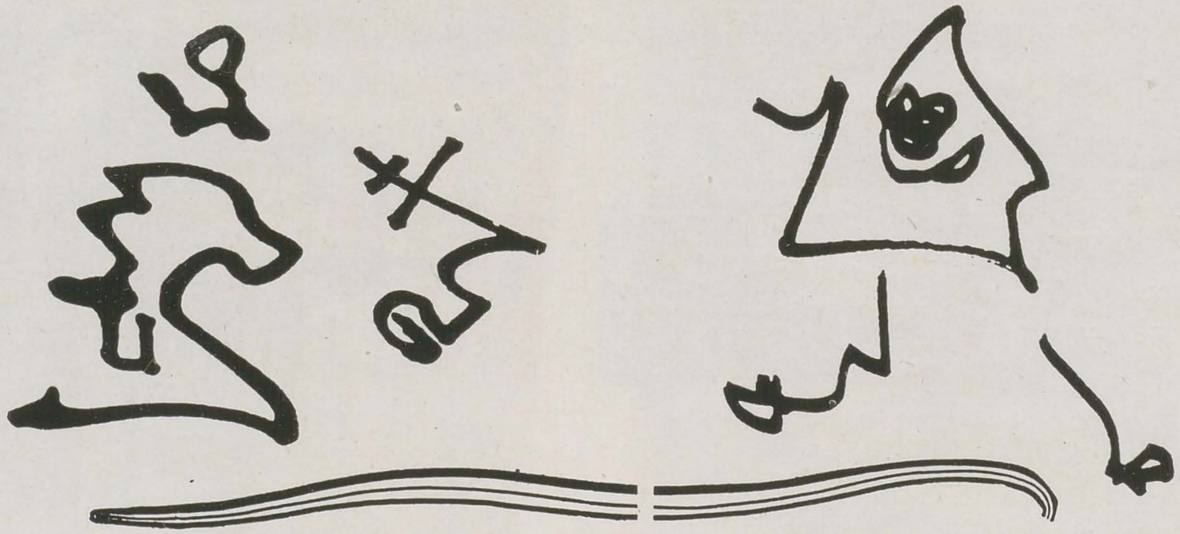
[1] care ar putea fi diminutivul vocabulei „mister"?
[2] exil interior/exil exterior
[3] orgasmatic-morganatic
[4] mărțișoare de Echinox
[5] acolo te sărută bunica: *Le Marchand de sable . . .*
[6] vezi și convorbirea cu Zoe Pop, tot în acest număr al revistei

* Dacă în română și în sanscrită ZEU=ZI (Bună ziua), ungurescul NAP (de ce nu, un antonim al nopții)=ZI=SOARE *(Jónopot kivánok)*. Sau: Laurul Balaurul și Doamna Mătrăguna. Ionul și Păușa, Mierea și Mierăul[6] (sau Mierul, ca antonim cromatic al celei dintîi)...

12 iunie 1990

traducere, completări și note de Th. R.

https://biblioteca-digitala.ro



MAX ERNST — *ilustrație la «Logica fără efort» de Lewis Carroll*

act și edificare

genezele construcției

ioan horga

I. Vorbim mult despre construcția ca atare și aproape deloc — sau doar indirect — despre *construire* ca geneză, ca act (gest, mișcare, proces) generator de lucru construit. Aș sugera, în chip introductiv și evident simplificînd mult, cel puțin patru direcții «clasice» ale înțelegerii faimoasei construcții ca atare.

O primă direcție ar putea fi aceea a construcției ca proiecție a ordinii morale în lume. Construirea ar fi astfel urmarea nevoii noastre adînci de deschidere a unei perspective *raționalizatoare* asupra realului, adică un mod mental de a citi creator lumea, instalînd în ea — prin însăși lectura noastră — chipul obiectualizat al propriului nostru cuget; aș numi o asemenea accepție: a *oglindirii* sau a reflectării ordinii noastre interioare în «dezordinea» faptelor materiale.

O altă direcție posibilă ar fi aceea a căutării construcției nu în umanitatea rațională a umanului ci dincolo de ea, în structurile obiective, indiferente, ale «realului». O sonată ar fi, la cel mai profund strat existențial al ei, organizare a unei stări obiective generice — aceea a audibilității lumii, o operă plastică ar fi o ipostază particulară a unei vizualități generice, transpersonale etc. Relația umanului cu realitatea «obiectivă» a construcției ar fi, de aceea, un act de rigoare, înțelegînd prin rigoare nu o înaintare constructivă în real, ci dimpotrivă, o stare de *recul* în fața acestuia (ceea ce sună cam heideggerian), un fel de treptată retragere în sine, prin care e posibilă formarea în noi a unui loc integru al vizualității sau al audibilității (Cioran: «Toute conquête objective suppose un recul intérieur»). Rigoarea ne va apărea astfel ca o strategie severă a pătrunderii lumii în noi, pătrundere prin care această lume se instituie nu doar existențial ci și tipologic (ca o anume ordine, acum determinată), de fapt însușindu-ne și folosindu-ne pentru propria-i revelare. O asemenea cedare de sine instituitoare seamănă, evident, mai puțin cu o zidire și mai mult cu un fel de moșit (cu o maieutică) prin care îngrijim să se petreacă o apariție și o creștere. Ea seamănă cu o tehnică a tăcerii, un fel profund disciplinat de a tăcea pentru a reuși să auzim altceva decît pe noi înșine. Doar că . . . Doar că ceea ce eliberăm retrăgîndu-ne, învățînd «să privim vizualul», ne ocupă incluzîndu-ne, silindu-ne să ne instalăm noi înșine, ca *text citit*, în vizualitate. Universul construit al operei de artă ni se relevă nu doar prin momentul lecturii noastre (ca atunci cînd avem de a face cu lucrurile științei sau ale experienței pragmatice) ci, în mod deplin, abia prin momentul cînd suportăm să fim citiți/văzuți/auziți de ordinea respectivului univers. Ceea ce e «citit», «văzut», «auzit» în noi este nu o pozitivitate de natura cuvîntului, a culorii, a sunetului, ci tocmai acea tăcere harnică de care vorbim, acea negativitate retractilă alcătuind un dublu, imaterial, dar plin al materialității senzoriale etalate în fața noastră. (Cam ceea ce Mihail Șora numește «nu tăcerea zero . . . desimplificată . . . și indiferentă, ci acea tăcere participantă, intens vibrantă și suprem elocventă, care e sufletul oricărei vorbiri adevărate».) Această a doua direcție, presupunînd o aventură a dezvăluirii, aș numi-o *arheologică*.

A treia direcție îndeobște propusă încearcă definirea construcției prin raportare la una din activitățile ei cele mai importante, fie identificînd-o metonimic cu aceasta, fie făcînd din parte un soi de cheie metodologică a întregului. Activitatea constructivă fragmentară, prin lentilele căreia încercăm să desluşim chipul întreg, rebarbativ, al Construcției, este cel mai adesea *ritmul*; aș numi această teză: *a reducției metonimice*.

A patra și ultima ipoteză este că ceea ce numim construcție ar putea fi ceva nu neapărat aflat în mintea noastră (și proiectat în lume) ori, dimpotrivă, instalat în miezul fenomenelor obiective ca un fel de entelehie, de finalitate ascunsă a lor, ci un fel de prag *activ* așezat între noi și lume, un fel de scenă pe care ne întîlnim cu realul în afara realului și în care lumea se întîlnește cu noi în afara noastră. O asemenea lume ne-lume, aflată într-un spațiu ne-spațiu, undeva între noi și lume, înconjurîndu-ne și înconjurînd lumea, ar media, prin structurile ei, transformarea realului obiectiv în interioritate a noastră (sau subiectivitate) și a noastră în obiectivitate (sau interioritate a lumii). Astfel înțeleasă, ca formă a unei duble exteriorități, a mea și a celeilalte realități (cumva obiective). Construcția îmi poate apărea nu cum se crede îndeobște, ca un fenomen stabil, cumpănit în substanța lui, ci ca un fapt de instabilitate, ca o acțiune conflictuală locuită de ciudate și neliniștitoare contradicții cu sine. Acestei ultime ipostaze nu i-aș da nici un nume.

Să ne imaginăm o întindere fără limite și fără determinări, avînd cel mult atributul planității. Această întindere poate fi reprezentată, în performanța noastră imaginară, printr-o foaie de hîrtie pe care o presupun nelimitată, fără gren, grosime, culoare ș.a.m.d., alcătuind o negativitate vidă. Ei bine, asupra acestei întinderi mentale se produce la un moment dat o agresiune, o intervenție violentă, pătrunzătoare, care lovește suprafața vidă, provocîndu-i o sfîșiere, o rană mică dar adîncă, într-un punct virtual. Numai că, din acel moment, punctul respectiv nu mai e virtual, el devine sfîșiere concretă, leziune a ceva lezat, iar ecranul neutru, nesubstanțial, nedeterminat, capătă dintr-o dată o anume concretitudine, cu un număr de calități reale. Se întîmplă în fond că:

În primul rînd, inserția formală a «rănii» — străpungerea *ca formă* — creează, prin însăși ivirea domniei sale, o situație spațială elementară, un sistem simplu de direcții-entități de situare spațială: un sus sau nord (un deasupra), un jos sau sud (un dedesubt), o stînga, o dreapta și o puzderie inumerabilă de puncte interstițiale, neexistente înainte dar articulînd acum un grup de relații spațiale — un spațiu simplificat și incomplet. O manifestare simptomatică a acestui impuls ar fi frecventele notații-repere intuitive (poante, situații și dialoguri cheie, soluții formale, idei) «notate» în caiete *fizice*, păstrate în sertarul biroului, ca și în caietele *mentale* ale memoriei și imaginației creatorului. Asemenea notări nu urmează aproape niciodată cu rigiditate succesiunile univoce ale operei, ci survin într-o înșiruire întîmplătoare, intermitentă, ca niște salturi de lăcustă, ordinea lor temporală contrazicînd cel mai adesea logica expunerii. Hazardul lor aparent reflectă nu o dezordine, așa-zis «utilă» creației, ci o *nevoie a*

https://biblioteca-digitala.ro

instituirii de spații. Scriitorul are nevoie de asemenea enclave-spații create în jurul unor intervenții gestuale bruște, ca și pictorul care-și pictează pînza nu umplînd-o continuu, centimetru cu centimetru, de la stînga la dreapta ci, aproape totdeauna, atacînd-o intermitent, în salturi, tocmai pentru a crea asemenea *situații energetice de spațiu* pe care să poată apoi clădi.

În al doilea rînd, să ne imaginăm că mișcăm circular spațiul rudimentar abia format, rotindu-l în jurul unui ax (putem folosi ca ax al rotirii «rana» — semnul străpungerii — sau oricare alt punct ales de noi). Pe măsură ce suprafața se învîrte în jurul ei înseși, se petrece un fel de desprindere a structurii vectoriale nord-sud-est-vest de corporalitatea acum mobilă a suprafeței: nordul inițial al structurii devine prin rotire sud, vechiul sud alunecă spre nord sau est sau vest și așa mai departe; procesul de structurare spațială începe a fi (contradictoriu) sincron unui proces de *destructurare*. Să privim trei icoane bizantine reprezentînd portretul canonic al unui martir cu nimb: în prima, stînd drept în picioare, iar în celelalte două, în poziții de supliciu — culcat și, respectiv, atîrnat cu capul în jos. Nimbul se va afla totdeauna *deasupra* siluetei înscrise în cadru, dar în prima scenă el va fi la nord, în a doua (în care trupul e întins pe patul supliciar) la extremitatea vestică a scenei, iar în a treia (în care trupul e atîrnat de picioare) la sud. Putem presupune astfel că, înțeles ca întreg continuu, spațiul nostru are cu sine și cu ne-sine raporturi ideale de «exterioritate» (el are un nord, un sud, un est, un vest și o imensitate de direcții intermediare), iar ca loc discontinuu, al formelor ce-l locuiesc, el cuprinde raporturi ne-ideale de «interioritate» (are o mulțime nestatornică de «deasupra», «dedesubt», «alături», «ne-alături» etc). Cînd vorbim de «nordul» unei figuri ne referim, în realitate, la o relație a spațiului global (în care aceasta e închisă) cu propria lui exterioritate, așa cum atunci cînd vorbim de «deasupra» sau «dedesubt» ne referim la o relație de interioritate a unei părți cu altă parte și astfel a unui spațiu, multiplu întors către lăuntrul său formal, cu sine însuși. Interesant e că în același spațiu acționează atît relații de exterioritate cît și relații de interioritate, fiecare punct formal avînd în aceeași secundă o dublă situare, în două ordini autonome una față de alta. Cînd, în deceniul al optulea al secolului trecut, la primele expoziții impresioniste, burghezia Parisului întorcea în deriziune pînzele cu josul în sus, ea enunța, fără să-și dea seama, un adevăr revoluționar pentru epocă, și anume adevărul autonomiei ordinii interne a operei, față de cealaltă ordine.

În al treilea rînd, gestul violent care transformă întinderea haotică într-un spațiu plan inteligibil, induce deopotrivă, în acest spațiu rudimentar, sensul tridimensionalității. Lovitura noastră anexează suprafeței realitatea gestuală a unui «în afară — dincoace de» și a unui «în afară — dincolo de», cele două «în afară» fiind virtual despărțite de suprafața hîrtiei, dar legate una de alta prin *rana* produsă de impact. Aș spune că o întindere lacerată e mai aproape de tridimensionalitate decît una intactă, întrucît tăietura ei participă la «volumetria» mișcării impulsive care o constituie, adică la un spațiu gestual agitat, aflat în afara suprafeței incizate și împărțit într-un «dincoace» și un «dincolo». Tridimensionalitatea perspectivală a Renașterii italiene e, în fond, construcția unitară a *formei unei mișcări virtuale*: aceea a pătrunderii noastre în imagine și a parcurgerii acesteia printr-o succesivă, riguros ordonată străpungere de planuri; ceea ce este «captat» în scenografiile axonometrice renascentiste ar fi nu relația noastră de imobilitate cu obiectele reprezentate, ci străbaterea și eludarea unor spații vizuale subțiri, ecranate (prin înaintarea privirii umane și — *trași* fiind de această privire — a noastră cu totul).

În al patrulea rînd, ne putem închipui că, la un moment dat, *semnul* inițial (rana) va începe, într-un fel, *să se povestească*, să se *imagineze* pe sine, reflectîndu-și prezența imaginară pretutindeni în jurul său, într-o mulțime de semne secunde, în același timp reale (pentru că țin acum de un spațiu real) și ireale (pentru că sînt existențe de gradul doi, acțiuni *visate* de altă acțiune, fapte ale unei subiectivități). Notabil e că, în natura intimă a acestor semne, intuim o abia disimulată componentă temporală, o temporalitate trădată de împrejurarea că ele (semnele) ne apar, fiecare, anterioare sau posterioare celorlalte, relația dintre ele păstrînd totdeauna o ascunsă sau etalată succesivitate, acești «anterior-ulterior» (corespunzători lui «la stînga—la dreapta», «mai sus—mai jos», adică unor situații *spațiale*) constituind ordinea temporală a lecturii imaginii. O ordine potrivit căreia citim formele ca pe niște litere înscrise într-un sistem de orizontale paralele cu suprafața hîrtiei sau perpendiculare pe aceasta, de la stînga spre dreapta sau din primul plan către planurile de adîncime (primul plan ar fi, în fond, marginea mai apropiată de ochi a unei file, rotită cu 45 de grade și pe care o parcurgem deplasînd privirea nu numai pe orizontală, dar și spre marginea mai depărtată). Civilizațiile orientale care practică scrisul de sus în jos, deci și lectura de sus în jos, folosesc o perspectivă plonjantă-montantă în care planurile mai depărtate sînt progresiv ridicate, așa încît lectura poate începe de sus, de la planul depărtat (vîrfurile munților, norii, păsările, creștetele arborilor etc.) și continua în jos, către primul plan (a cărui peripeție o căutăm cu ochii la capătul unui drum coborîtor al privirii). Putem «străbate» imaginea nu numai de la stînga la dreapta, dar și invers, nu numai din aproape către fundal, dar și din adîncime către planul apropiat, nu numai de la cap la coadă dar și de la coadă la cap, așa încît ultimul semn să devină primul; cu alte cuvinte, putem schimba poziția vectorială a semnului într-o anume temporalitate, dar nu putem abstrage cu totul semnul respectiv acestei temporalități, nu îl putem face să nu ocupe o funcție temporală, adică să nu fie un *înainte de ceva* și un *după ceva*.

II. Să urmărim mai departe destinul capricioasei noastre «răni» în noua ei comunitate colocvială de semne. Se pot întîmpla trei lucruri: întîi, ca semnul impactului inițial să persiste ca centru viu al spațiului creat; al doilea, ca acest centru să se șteargă ca lacerație să se «cicatrizeze» devenind un gol activ, un punct energetic perceptibil doar prin acțiunile lui, prin efectele relațiilor lui cu restul suprafeței; al treilea, ca acest semn să se deplaseze pe suprafață, schimbîndu-și locul, corectînd primul impuls instituitor (ca eronat) și reformulîndu-și (printr-o fictivă trecere cronologică înapoi, în răspăr) ontogenia. Oricum ar fi, lacerația noastră constructivă am văzut că asumă în jurul ei un cerc quasigravitațional de puncte virtuale și de trasee. Or, odată ivit sau doar imaginat, fiecare *punct secund* (mai puțin «real») poate deveni, la rîndul lui, un centru imaginar în jurul căruia vor apărea puncte și mai puțin «reale», formînd, la rîndul lor, noi teritorii circulare ale ficțiunii, spații semitransparente, în parte suprapuse cercului primar, în parte prelungite mult în afara acestuia. Noile cercuri, doar parțial suprapuse celui inițial, închipuie un alt plan (evanescent, fluid), să-i spunem: al spațialității ireale, ireale în sensul unei alte calități de prezență. Într-o piesă de teatru avem totdeauna o intrigă în fața noastră, în jurul unui «centru» a cărui calitate de impuls-energie-potență a creat spațiul dramatic vizibil. Dar fiecare acțiune scenică și fiecare personaj aduc în dramă un «sine» care se prelungește, invizibil, în afara acțiunii propriu-zise, obligîndu-ne tot timpul să le reconstituim, raportînd în permanență la ele tot ce vedem pe scenă. Pentru a fi credibil și viu, un personaj trebuie să vină din afara limitelor intrigii prezentate, el trebuie să aibă o viață proprie anterioară acestei intrigi, relativ autonomă de ea; altfel spus, el trebuie să vină din alte drame posibile, să poarte în el memoria unor alte drame cu care încă duce *în șoaptă* un neîntrerupt dialog. Personajul de teatru e deplin inteligibil numai în măsura în care îi descoperim un destin ipotetic trans-scenic, adică numai în măsura în care ni-l putem imagina existînd și acționînd și înainte de acțiunea din fața noastră și în alt spațiu; imaginea incertă, transparentă a acestui destin trans-scenic o suprapunem continuu peste acțiunea reprezentată (sau, dimpotrivă, proiectăm pe ea, ca pe un ecran iluzoriu imens, cadrul restrîns al acestei acțiuni). Jocul de suprapuneri al celor două planuri (cel amplu, foarte deschis, al *absenței active* sau al dramei extinse, și cel restrîns, al prezenței textuale limitate) formează o uriașă arhitectură *invizibilă*, dotată cu o anume tridimensionalitate (un fel de «adîncime morală»), arhitectură pe care spectacolul o dezvăluie doar fragmentar, întrerupt, așa cum ne apare un corp cufundat în nisip. Temeiul unei asemenea arhitecturi îl aflăm tocmai în puterea fiecărui personaj (sau moment al structurii dramatice) de a deveni el însuși centru al unor alternative de *spațiu-dramă* proprii. Aceste spații dramatice posibile le-aș numi *spații fantomatice*, nu pentru că ar fi mai puțin credibile ci pentru că:

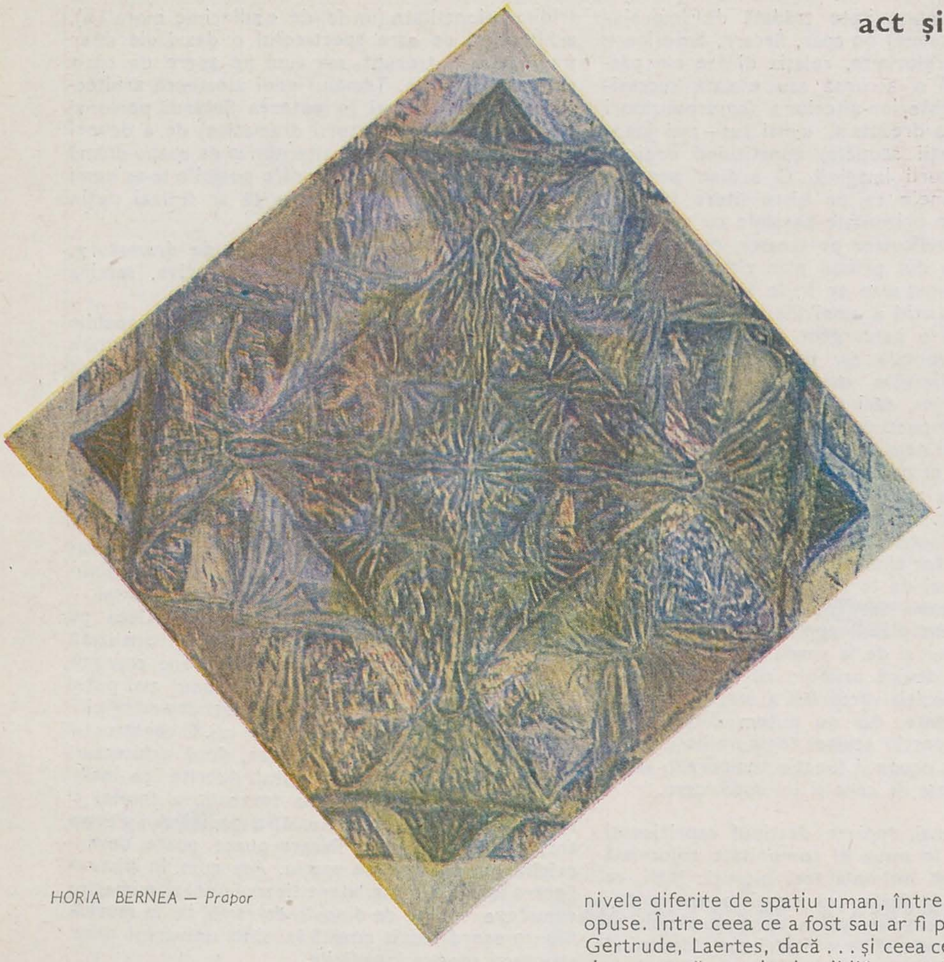
— ele *nu sînt fixate* explicit de dramaturg, ele conțin un număr mare de alternative, sarcina fixării revenind imaginației noastre:

— ele sînt (cum am spus) *invizibile*, dar capabile să creeze prin suprapunere o tridimensionalitate morală, o «adîncime» amplificatoare a vizibilului. Așa se întîmplă și în arhitectură, unde peste nivelul pragmatic, așa-zis funcțional al structurilor, peste dramaturgia lor textuală, se suprapune o dramaturgie invizibilă (fantomatică) a viețuitului, cu infinitele ei potențialități, făcînd ca fiecare din diferitele compartimente specializate — biroul, dormitorul, sufrageria, bucătăria etc. — să fie în același timp spații «reale», destinate cîte unui program determinat, și spații virtuale în structurile cărora se pot petrece — fizic sau doar mental — o infinitate de acțiuni «nespecifice». Ceea ce vrea să însemne că fiecare încăpere personalizată nu este numai un loc conturat care *ne cuprinde* (închizîndu-ne în ordinea lui), ci și unul mai puțin conturat pe care *îl cuprindem* tocmai des-mărginindu-l, desfăcîndu-l către exteriorul lui. O construcție arhitecturală ar conține, așadar, două arhitecturi simultane suprapuse, structural diferite ca întindere, utilitate, natură: una textuală, a limitei și stabilității și alta ne-textuală, a posibilului fluctuant, instabil, în care fiecare punct poate deveni oricînd un creator de spațiu. Așa cum în pictură fiecare formă conține latent tiparul unei alte imagini complexe, venind de dincolo de ramă, iar în muzică fiecare acord rostit poartă în sine universul unor structuri sonore inaudibile.

Și acum, iată-ne ajunși la capătul drumului. Avem în față o construcție geometrică, cu două planuri suprapuse: unul limitat, statornic, și altul ipotetic și fantomatic. Prin suprapunerea parțială a zonelor fantomatice, peste tot, de jur împrejur, s-a petrecut o mărginire a primului spațiu; în mijloc a rămas un loc dens, conturat de limita fluctuantă a suprapunerilor, acolo de unde aceste spații secunde încep să înainteze singure în vid. Privind de sus, distingem acum un cîmp central *închis*, brăzdat lăuntric de o mulțime zig-zagată de *raporturi* rapide ale fiecărui punct marginal către celelalte, într-o rețea deasă de impulsuri, clădind în fond interioritatea concretă a spațiului nostru. Se întîmplă aici un lucru contradictoriu: în această rețea de impulsuri formatoare de interioritate spațială, fiecare punct angajat în relație suferă, de fapt, o extrapolare, o trecere de sine în afară, în propria sa exterioritate. Faimoasa interioritate a spațiului constructiv ar fi astfel făcută din «materia» unei mulțimi agitate de extrapolări, în felul unei explozii de exteriorități; de aceea, aș propune ideea că spațiul interior este alcătuit din exterioritatea momentelor lui, este o interioritate clădită dintr-o infinitate de exteriorități, prin complicate și continue transcenderi fragmentare ale limitei către un lăuntru global. Fiind formă a locuirii noastre, interiorul casei «conține» suma absolută a trecerilor umane — fizice și imaginare — de la un punct la altul, dintr-o anumită încăpere în celelalte, prin extrapolarea perpetuă a fiecărui punct, formînd un cîmp de situații virtuale, în și împrejurul arhitecturii «reale» respective. La fel se întîmplă, în constituirea interiorității unui spațiu, în literatură, teatru, pictură, muzică.

Să schimbăm acum puțin unghiul privirii. Între cele două nivele suprapuse: cel al spațiilor potențiale și cel al spațiului real, vor exista raporturi nu de armonie și de complementaritate calmă, ci de conflictualitate, de tensiune și luptă necruțătoare. Dacă e așa, atunci fenomenul construcției, departe de a fi o realitate statică (a soluțiilor armonice, așa cum se crede), ne apare ca un pulsant, neîmpăcat cu sine *sistem de disonanțe stăpînite*. Opera de artă ar începe atunci cînd, prin cine știe ce împrejurări, un moment de umanitate, o situație umană

https://biblioteca-digitala.ro



HORIA BERNEA — *Prapor*

nu mai e de acord cu sine, în ea producîndu-se o ruptură adîncă, irecuperabilă, o împărțire între un posibil deschis, mai liber, și un real închis, mai constrîns. Atunci, studentul studios, generos, curat, afectuos de la Wittenberg devine suspicios, actor al propriei lui suspiciuni, răzbunător, între cele două moduri născîndu-se tot timpul tensiunea așa-zise sale « ezitări » care, în fond, exprimă nu o dereglare în mecanismul liniar, monospațial, al demersului răzbunării, ci o contradicție între două nivele diferite de spațiu uman, între două « spații » opuse. Între ceea ce a fost sau ar fi putut fi Hamlet, Gertrude, Laertes, dacă . . . și ceea ce sînt în intriga de pe scenă, e o ireductibilă contradicție, un conflict pe care îl resimțim din nevoia mereu contrariată de a ști că, în spatele limitelor ponderabile ale măștilor, se află o altă umanitate des-limitată, secretă, care a fost întreruptă și opusă sieși cu bruschețe. Există o perpetuă luptă între tabloul infinit, care ar putea fi, și cel care este, ca limită a primului; între muzică și personajul ei relativ: opera muzicală etc.

Unul din profeți ne spune că, odată, Creatorul s-a **« mîniat pe toate neamurile ».** Să ne înțelegem însă: în Vechiul Testament, Dumnezeu e, în mare parte a timpului, mîniat cumplit pe oameni. De obicei, cînd se supără, el pune mîna pe sabie sau trimite o molimă și face un masacru enorm care are adeseori o măsură aritmetică; acum însă, e atît de mînios încît renunță la obișnuita Lui măsură aritmetică rituală. El face **« cerurile sul ca pe o carte »,** rulîndu-le, iar oștile umane — numeroase dar nu mensurabile de data asta — cad toate la pămînt, ca și cum verticalitatea soldaților s-ar fi datorat unei obscure virtuți gravitaționale a cerului care, odată înfășurat, trupurile de dedesubt nu mai au cum să se țină drept. Apoi demiurgul renunță să pedepsească prin propria-i acțiune directă: el eliberează forța pedepsitoare, o eliberează de Sine, de ordinea demiurgică, lăsînd-o liberă să omoare dezordonat, fără capăt. Mîna Lui ridică spada și atunci (spune Isaia) **« spada lui s-a îmbătat în ceruri ».** Spada rămîne astfel *singură*, ea funcționează *singură*, « beată », necondusă de nici o măsură, de fapt *nemaiminuită*. Această spadă liberă, fără ordine, fără măsură, va lovi păcătoasa masă informă din fața ei, de infinit repetate ori, spulberînd-o, sau o singură dată, cu o unică lovitură ne-măsurată, în care caz, în jurul cumplitei lacerări produse . . .

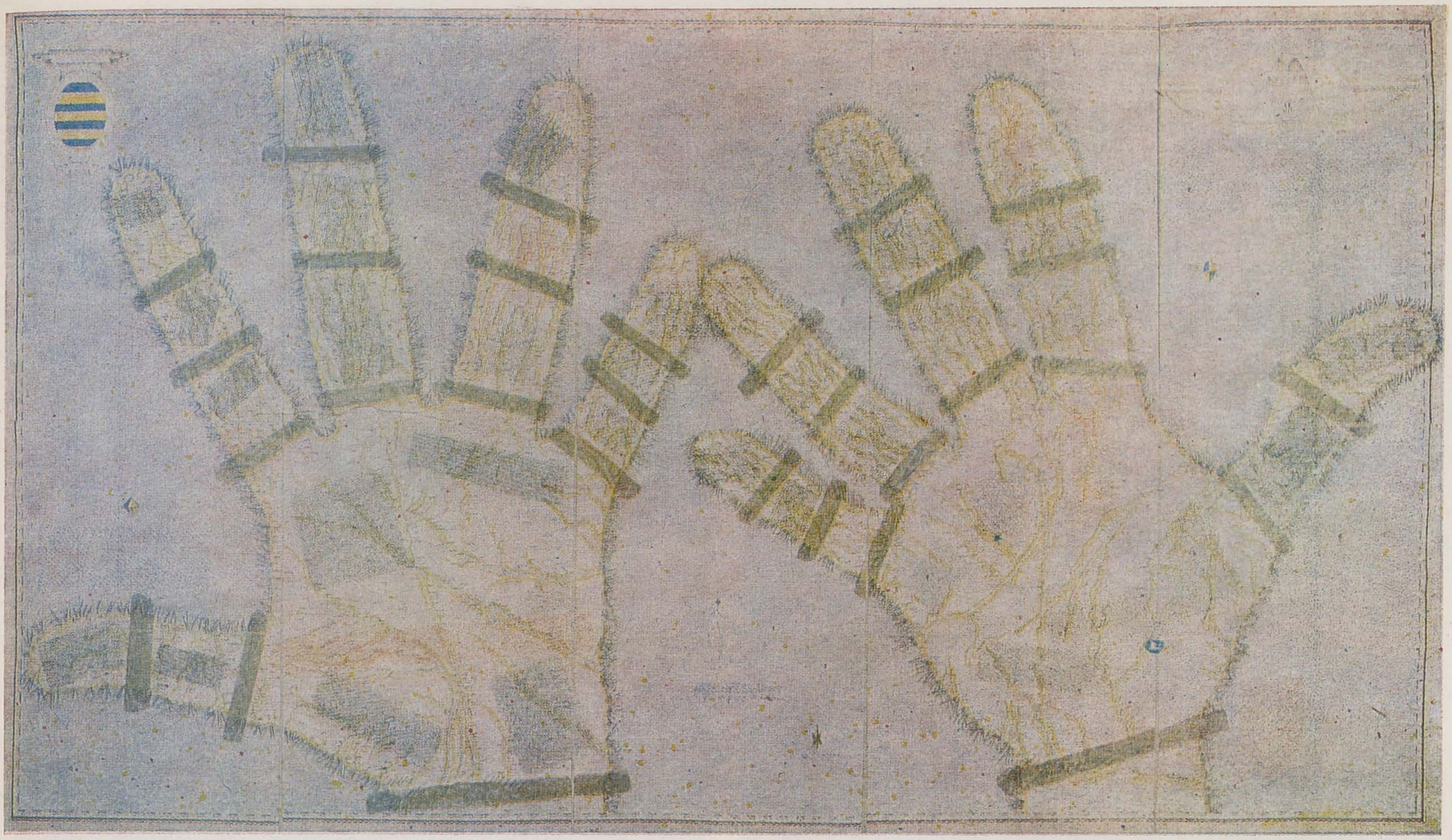
MARILENA PREDA SÂNC
Vîrtej

résumé

Ioan Horga («Genèses de la construction») identifie une hypothétique intervention gestuelle brusque dont l'impact affecte une surface vide, créant une situation spatiale qui servira ensuite de fondement pour la construction. Cette lacération constructive anime la surface avec d'innombrables points énergétiques et trajets virtuels, chaque point pouvant à son tour devenir n'importe quand un créateur d'espace. L'on institue de la sorte, des relations spatiales d'extériorité et d'intériorité, ainsi qu'une tension entre l'espace réel et les espaces potentiels. L'impact du geste oblige aussi à la conception de la construction plastique— et à la lecture de l'image qui en résulte — en rapport avec un système de repères tant spatiaux (en-deça et au-delà, en haut et en bas, à la droite et à gauche) que temporels (antérieur et ultérieur). En prenant pour point de départ ces considérations, Ioan Horga montre et explique la constitution de l'intériorité d'un espace en arhitecture, en peinture, en musique, dans les belles-lettres et dans le théâtre En écrivant à propos du « Signe de Caïn », Drago Gheorghiu aborde, depuis les positions de l'antrhopologie culturelle, le thème de l'architecture et du sacrifice, tel qu'il est formulé dans le texte de la Genèse. L'hypothèse de départ proclame que « l'arbre interdit » des jardins de l'Eden est une métaphore de l'être humain connaisseur, ce qui fait que le péché originaire représente non pas un attentat à la connaissance, mais à la personne — un acte de cannibalisme qui consiste à faire siens les attributs de celui que l'on vient de consommer: « Adam, qui consomme le fruit de l'arbre, rappelle Chronos qui dévore ses fils. C'est pourquoi, pour la survie de l'espèce nouvellement créée, Dieu rachetera le premier né par l'acceptation d'un sacrifice parabolique. Mais, pour le cas précis d'une réalisation dans le domaine de l'architecture, la victime devra être sacrifiée en raison du mécanisme analogique grâce auquel son âme se transférera dans la construction». Tout acte fondateur — ajoute l'auteur — implique une violence faite à l'existent, une riposte possible de ce dernier étant annulée par le sacrifice conférant la garantie d'une supra-fécondation. Le sacrifice transfère la victime dans la zone du sacré et c'est ainsi que le signe commémoratif se mue en hiéroglyphe et l'endroit du sacrifice se mue en sanctuaire. Dans une pareille vision la culture n'est autre chose qu'une dissimulation perpétuelle du sacrifice.

Le texte qui suit contient des fragments d'un vieux journal du peintre Ion Grigorescu. L'on y consigne des rêveries de l'anxiété, de l'atrocité onirique, des distorsions des images du réel et, parmi elles, des rudiments d'un scénario cinématographique intitulé « A la recherche de Dieu », ainsi que des concepts tirés d'un livre de philosophie yoga. Tout cela révèle une corrélation de profondeur qui nous semble significative non seulement pour les préoccupations de l'auteur, mais aussi pour la nouvelle orientation que tend acquérir la vie spirituelle de cette fin de siècle. La question la plus brûlante semble être la suivante: comment échapper à « la tension paranoïaque » qui fait que l'homme craigne, en égale mesure, la solitude et la liberté?

https://biblioteca-digitala.ro

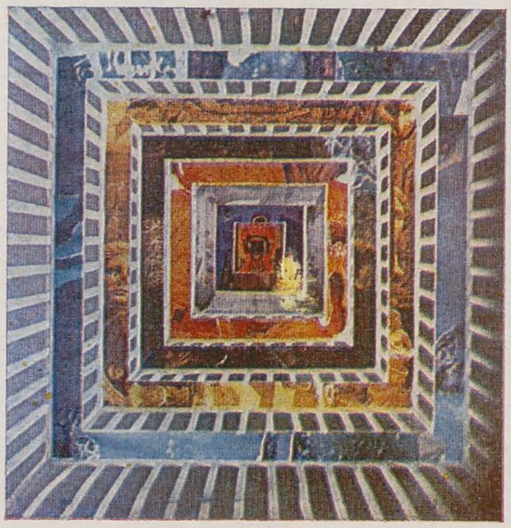


ION BITZAN — *Mîinile, mai-august 1990 (200×350 cm, tuş colorat pe hîrtie «Letea»)*
IOSIF KIRALY — *Turnul Anti-Babel (instalaţie)*

semnul lui cain*

dragoş gheorghiu

1. *Antropologia păcatului originar*
Într-un text anterior (Arta nr. 3 / 1990) susţineam autonomia celor două scenarii ale Genezei (Gen. 1, 1-31 şi Gen. 2, 1-17) datorită neconcordanţei cronologice a desfăşurării. Există, totuşi, în primul scenariu un text de legătură, neimportant la prima lectură, dar care îl completează şi îl explicitează pe cel de al doilea:
Şi Dumnezeu a zis: ,,Iată că v-am dat orice iarbă care face sămînţă şi care este pe faţa întregului pămînt, şi orice pom, care are în el rod cu sămînţă: aceasta să fie hrana voastră. Iar tuturor fiarelor pămîntului, tuturor păsărilor cerului, şi tuturor vietăţilor cari se mişcă pe pămînt, cari au în ele o suflare de viaţă, le-am dat ca hrană toată iarba verde" (Gen. 1, 29—30).
Această prohibiţie alimentară, aşezată la sfîrşitul primului scenariu, este direct legată de porunca din scenariul al doilea:
Poţi să mănînci după plăcere din orice pom din grădină, dar din pomul cunoştinţei binelui şi răului să nu mănînci . . .
Interdicţia de a consuma din **pomul cunoştinţei binelui şi răului** sau din **rodul pomului** amintit, impusă pentru ca omul să nu ajungă **ca unul dintre Noi, cunoscînd binele şi răul** (Gen. 3, 22), este emisă împotriva unei acţiuni mimetice.
Acţiunea divină, peisagist arhitecturală a scenariului doi se descompune, ia rîndul ei, în două scenarii structural identice:
Domnul Dumnezeu a sădit o grădină în Eden, spre răsărit, şi a pus acolo pe omul pe care îl întocmise.
Domnul Dumnezeu a făcut să răsară din pămînt tot felul de pomi, plăcuţi la vedere şi buni la mîncare, şi pomul vieţii în mijlocul grădinii şi pomul cunoştinţei binelui şi răului . (Gen. 2, 8—9)
Sprijinindu-ne pe argumentul interdicţiei alimentare, vegetariene, (Gen. 2, 16) şi pe acela al interdicţiei mimetice (Gen. 3, 22), noi considerăm că **pomul** oprit nu este de origine vegetală, ci reprezintă o metaforă a fiinţei umane, cunoscătoare a **binelui şi răului .** În acest caz, tautologia (Gen. 1, 8—9) apare din motive de logică a naraţiunii, pentru că primul om creat nu putea să comită o omucidere, textul biblic încercînd astfel să aducă sacrificiul, prin parabolă, ab originem. Păcatul originar se adevereşte a fi nu un atentat



la « cunoaştere », ci la persoană [1], un act de canibalism prin mecanismul căruia se preiau atributele personajului consumat. Trebuie subliniat aici caracterul general al interdicţiei: nu trebuie sacrificat nici adultul, **pomul cunoaşterii binelui şi răului** (Gen. 2, 17), nici copilul, **rodul pomului din mijlocul grădinii** (Gen. 3, 3). În economia sacrificiului cele două variante apar separat sau sincretic; chiar şi adultul Abel, *fratele* lui Cain, după unele interpretări etimologice ale cuvîntului asirian *habal* [2], ar fi de fapt *fiul*, *copilul* sacrificat.
Adam, care consumă **rodul pomului din mijlocul grădinii,** este asemănător lui Cronos care îşi devorează fiii; de aceea, pentru supravieţuirea speciei nou create (Gen. 2, 17), primul născut va fi răscumpărat de către Dumnezeu prin acceptarea unui sacrificiu parabolic. În cazul unei realizări arhitecturale, însă, victima va trebui să fie sacrificată tocmai datorită mecanismului analogic prin care sufletul ei se va transfera zidirii.
2. *Sacrificiu şi arhitectură*
Lucruri ascunse de la facerea lumii (Mat. 13, 35), scotomizate de parabole, unele cuvinte şi semne sînt în măsură să explice tranzacţia fundamentală dintre om şi divinitate, apariţia sacrificiului instituţionalizat.
Geneza pretinde apariţia primului semn nu ca urmare a unei contabilităţi economice, ci a uneia sacrificiale, ab urbe condita, ca atribut al lui Cain, primul constructor de cetate (Gen. 4, 17). Garantat de semnul lui Dumnezeu, Cain, sacrificatorul lui Abel-habal-fiul, în caz de omucidere va fi răzbunat de şapte ori (Gen. 4, 15), septuplul sacrificiu sacra-mentîndu-l, ceea ce etimologic este echivalent cu o garantare. Sacrificiul implică garanţia unei suprafecundări [3]:
. . . pentru că ai făcut lucrul acesta şi n-ai cruţat pe fiul tău, pe singurul tău fiu, te voi binecuvînta foarte mult şi-ţi voi înmulţi foarte mult sămînţa, şi anume: ca stelele cerului şi ca nisipul de pe ţărmul mării; şi sămînţa ta va stăpîni cetăţile vrăşmaşilor ei. (Gen. 22, 16—17)
În cazul executării unei lucrări fără contract, divinitatea, aşa cum relatează un text cuneiform despre turnul Babel, identic cu un pasaj din legenda meşterului Manole, « *à leur place forte* (*tour*),

https://biblioteca-digitala.ro

pendant la nuit il mettait une fin». Parabola Babel-ului din **țara Șinear** (Gen. 11, 4), **o cetate și un turn(. . .) ca să nu fim împrăștiați pe toată fața pămîntului**, subliniază necesitatea «alianței», pentru că actul fondator, de la sistematizare la arhitectura propriu-zisă, implică o violentare a existentului, o posibilă ripostă a acestuia fiind anulată prin sacrificiu, de aceea, avertizator, *fundo* înseamnă în același timp *a pune temelie*, a *clădi*, dar și *a răsturna, a culca la pămînt, a goni, a se împrăștia*. Clădind fără sacrificiu fondator, **Domnul i-a împrăștiat de acolo pe toată fața pămîntului; așa că au încetat să zidească cetatea** (Gen. 11, 8).

Un alt cuvînt latin, *condo*, exprimă și mai în detaliu mecanismul sacrificator; el înseamnă simultan: 1) *a introduce sabia în teacă*, 2) *a ascunde, a îngropa, a băga în pămînt*, 3) *a ascunde mînia*, 4) *a dăinui*, 5) *a compune, a scrie o operă literară*, 6) *a alcătui a zidi, a întemeia*. Următoarele note, îndatorate lecției lui René Girard, se bazează pe descoperirea sacrificiului, grație acestui cuvînt polisemantic.

2. 1. *Decizia sacrificatoare*

Normal, actul fondator este rezultatul unei decizii. Verbul *decidere* înseamnă *a tăia gîtul victimei*; sacrificiul este deci o normă fundamentală în decizia (arhitecturală) a întemeierii. Romulus ia o decizie împotriva dublului său, Remus, pentru a normaliza structura regalității. Din aceleași motive de normalizare (a simetriei), gemenii Dioscuri sînt uciși de gemenii Idas și Lynkeus.

Decizia sacrificatoare se multiplică, temporal, în proporție geometrică, datorită procesului demografic al urbanizării. Dacă sacrificiul arhitectului Cain va fi expiat prin șapte victime omenești, pentru Lameh, epigonul, va fi nevoie de un număr de 70X7 victime, logică amplificatoare pe care o vom regăsi și la legenda lui Dedal, de la varianta minoică pînă la aceea a secolului al XVIII-lea balcanic, unde sacrificiul meșterului Manole este expiat de moartea a «nouă meșteri mari». La rîndul său, Romulus, primul sacrificator, este multiplicat, «tăiat de către senatorii care i-au îngropat bucățile în pămînt», deoarece «*sacrifier c'est en quelque chose planter*».

2. 2 *Sacrificiu și disimulare*

Sacrificiul, act fondator și deci creator, este un act de cultură. Adam a fost cultivator și admirator al grădinii (Gen. 4, 15), iar primul arhitect, Cain (ebr. «*fruct*»), a fost la început agricultor, a cultivat pămîntul; supinul de la «*a cultiva*» (lat. *colere*) este *cultura*. Cultura este o disimulare și o falsificare a sacrificiului. Nimic nu este mai fals și mai deviant decît pictura mormîntului din parabola lui Isus. Parabola (gr. *paraballo*), prețul în victime omenești oferit mulțimii pentru a-i potoli violența, este preluată de oratorie în scopul disimulării realității. Parabola corbului din Coran, un monolog (cultural) al lui Cain, este un exemplul elocvent:

Malhereux que je suis! s'écria le meurtrier, suis-je devenu débile au point de ne pas pouvoir comme le corbeau cacher le crime commis sur mon frère?

Mecanismul disimulării culturale, inversînd rolurile, face ca sacrificatul să devină *sacru*. Necropola, cultul morților, precede astfel polis-ul, pardes-ul (grădina închisă) Edenului sacru după comiterea sacrificiului, deci «interzis», precede cetatea Enoh. După René Girard, întreaga civilizație are ca fundament cultural mormîntul: «*Nous voyons bien comment ces temples, ces forteresses, ces palais dans les fondations desquels on enterrait des victimes, pour leur assurer longue vie, ne sont jamais que des tombeaux transfigurés*».

În fața sacrificiului, corpul uman se identifică cu arhitectura: **Stricați Templul acesta și în trei zile îl voi ridica** (Ioan 2, 19—20) — profetizează Isus, referindu-se la **Templul trupului Său.**

2. 3. *Sacrificiu și mînie*

Semnul lui Cain, parabola, neutralizează violența potențială (Gen. 4, 14) și imunizează pe posesor. Semnul sacrificial, «miasma» sau «pîngărirea», paralizează mînia mulțimii, *turba*; el introduce în purtător un element sacru, *pius*. Sacru (*sacer*) în limba latină înseamnă simultan *urît, blestemat*, dar și *jertfit, sfințit zeilor*. În această a doua interpretare, textul «pedepsei» lui Cain: **Acum blestemat ești tu, izgonit din ogorul acesta, care și-a deschis gura ca să primească sîngele fratelui tău!** (Gen. 4, 11) își schimbă sensul, justificînd paradoxala protecție divină: . . . **. . . ci dacă va omorî cineva pe Cain, Cain să fie răzbunat de șapte ori** (Gen. 4, 15).

Același sens de sacralizare are și mînia lui Iosua: **Blestemat să fie înaintea Domnului omul care se va scula să zidească din nou cetatea aceasta a Ierihonului!**

Cu prețul întîiului său născut îi va pune temeliile și cu prețul celui mai tînăr fiu îi va pune porțile!

2. 4. *Sacrificiu și memorie*

Într-un mit alternativ, titanul Cronos, sacrificatorul fiilor săi, după abdicarea divină ar fi trăit ca rege printre oameni, influențîndu-i. În Grecia antică, crono-logic, vina păcatului originar, numit de Platon (în «Meno») **pedeapsa pentru o mîhnire străveche**, durează pînă în epoca elenistică, cînd «vechiul ritual dionisiac sparagmos și omophagia și (. . .) credința arhaică în vinovăția moștenită (. . .) / încep / (n.n.) să fie o superstiție discreditabilă». Conform poeziei orfice tîrzii, omul ar fi «moștenitorul tendințelor îngrozitoare ale titanilor», care l-au rupt în bucăți pe micul Dionisos.

Toate aceste idei, aparținînd memoriei colective, se regăsesc și în textul Genezei:

A luat deci din rodul lui și a mîncat, a dat și bărbatului ei, care era lîngă ea, și bărbatul a mîncat și el (Gen. 3, 6).

Uriașii erau pe pămînt în vremurile acelea (. . .) (Gen. 6, 4).

Domnul a văzut că răutatea omului era mare pe pămînt și că toate întocmirile gîndurilor din inima lui erau înfăptuite în fiecare zi numai spre rău. I-a părut rău Domnului că a făcut pe om pe pămînt și S-a mîniat în inima Lui (Gen. 6, 5—6).

Locul unui sacrificiu ritmic, numit în greacă labirint și în ebraică *La Biranta* (turnul sau palatul), este un spațiu memo-rabil ca realizare arhitectonică. Turnul zig-gurat, în asiriană, la fel ca și în ebraică, înseamnă «amintire, memorial, perpetuarea memoriei, numele»:

Haidem! să ne zidim o cetate și un turn al cărui vîrf să atingă cerul, și să ne facem un nume (. . .) (Gen. 11, 4) — spun constructorii Babel-ului, dar lipsa sacrificiului fondator nu le va permite perpetuarea memoriei.

2. 5. *Sacrificiu, limbaj, semn*

«Babel» — parabola, construcția fără sacrificiu, înseamnă **încurcătură** de limbaj (Gen. 11, 7) și de semn-ificație, haos.

Sacrificiul norma-lizator transferînd victima în zona sacrului, semnul devine o hiero-glifă, iar locul imolării victimei un sanct-uar. Mormîntul, primul obiect cult-ural, este și generatorul signaleticii:

Cei ce vor străbate țara, o vor cutreiera, și cînd unul din ei va vedea oasele unui om va pune un semn lîngă el, pînă îl vor îngropa groparii (Ezech. 39, 15)

La romani, în locul unui sacrificiu (*rata*), se îngropa o imagine (*signum*), semnele limbajului fiind atît de tributare imaginii victimei, încît se identifică părților corpului și locurilor de imolare. După Barthélémy, «*Aleph signifie l'unité* (. . .), *Beth désigne la maison* (. . .), *Daleth la porte* (. . .), *Thet signifie la terre* (. . .), *Jod désigne certainement la main* (. . .), *Noun signifie jeune homme* (. . .), *Ain est l'œil, Phé — la bouche* (. . .), *Resch — la tête, Shim — les dents, Tau — un signe*». Combinarea haotică de litere formează omul-Golem, «*literally a shapeless or lifeless clod*», care pentru a fi adus la viață «*requires knowledge of the 'alphabets of the 221 gates' wich must be recited over each of the Golem's organs*». Sacrificarea lui se produce ștergîndu-se prima literă a cuvîntului «adevăr» (ebr. emet), cu care este însemnat pe frunte, gest care îl conduce în moarte (*met*).

2. 6 *Sacrificiu și zidire*

După sacrificarea lui Abel-habal-fiul, Cain face un sacrificiu în efigie, botezînd cetatea construită după numele fiului său Enoch. El va respecta astfel recomandarea (arhitecturală) a patriarhilor:

Cu prețul întîiului născut îi va pune temelie și cu prețul celui mai tînăr fiu al lui îi va așeza porțile (Iosua 6, 26).

Imolat ca *signum*, Enoh scapă, ca și Isaac, de scenariul sacrificator: semn, zidire, sacralizare-sacrificare, **Cînd au ajuns la locul pe care i-l spusese** / însemnase / (n.n.) **Dumnezeu, Avraam a zidit acolo un altar (. . .) A legat pe fiul său Isaac și l-a prins pe altar** (Gen. 22, 9).

Legenda meșterului Manole este construită pe același scenariu[4]; fiul nou născut este sacralizat: «*Îngeri or veni / L'or sui la cer / Și l'or face înger*» fiind (indirect) sacrificat prin zidirea mamei sale, chemată prin scrisoarea-semn.

Scenariul amintit se regăsește extrem de concentrat în parabola lui Isus, în care, în termeni arhitecturali, anunță sacrificiul apostolului său:

Tu ești Petru (gr. Petros) **și pe această piatră** (gr. petra) **voi zidi Biserica Mea** (Mat. 16, 18), o bazilică, construcție sacro-sanctă, deci inviolabilă pe care **porțile Locuinței morților nu o vor birui** (Mat. 16, 18).

Sacrificiul implică, pe de altă parte, o orient-are solară a elementelor arhitecturale: **La răsăritul grădinii Edenului a pus niște heruvimi** (Gen. 3, 24) — sau chiar a cetății, căci după ce **Cain a ieșit din Fața Domnului, a locuit în țara Nod, la răsărit de Eden** (Gen. 4, 16).

2. 7. *Sacrificiu și navigație*

Corăbierul are o mentalitate sacrificatoare similară cu cea a arhitectului. Noe, Le Corbusier-ul biblic, transformă locuința într-un pachebot, o arcă. Arhitecturală sau navală, *arca* este etimologia soteriologică a sacrificiului, a mormîntului, semnificînd spațiile închise: *ladă, dulap, cufăr, celulă, coșciug* sau *raclă*. Adverbul derivat, *arcano*, înseamnă *în taină*, iar verbul derivat, *arceo*, arată o acțiune de *închidere*, de *cuprindere în sine*, specifică actului cultural al sacrificiului.

Recomandarea constructivă: **Să faci corabiei o fereastră sus, lată de un cot** (Gen. 6, 16) nu se aplică rezolvării structurii unei nave care va înfrunta o ploaie **de patruzeci de zile și patruzeci de nopți** (Gen. 7, 12), ci mai degrabă unei structuri arhitecturale, cu ușă **în lăturea** (Gen. 6, 16), cu **un rînd de cămări jos, altul la mijloc și altul sus** (Gen. 6, 16) care, prin împărțirea spațiului în **cămăruțe tencuite cu smoală** (Gen, 6, 14) produce **strîmtoarea din mijlocul locuinței morților** (Iona 2, 2), pe care o simte Iona, îngropatul de viu.

Părăsind arca, **În ziua a doua, în a douăzeci și șaptea zi a lunii** / cînd / (n.n.) **pămîntul era uscat de tot** (Gen. 8, 14), **Noe a zidit un altar Domnului** (. . .) **și a adus arderi de tot pe altar** (Gen. 8, 20), adică sacrificii din toate dobitoacele și păsările **curate**, iar Domnul i-a răspuns astfel:

Fac un legămînt cu voi că nici o făptură nu va mai fi nimicită de apele potopului (Gen. 9, 11).

Legămîntul va fi respectat prin instituționalizarea sacrificiului devenit perpetuu:

Cît va fi pămîntul, nu va înceta semănatul și seceratul, frigul și căldura, vara și iarna, ziua și noaptea! (Gen. 8, 22).

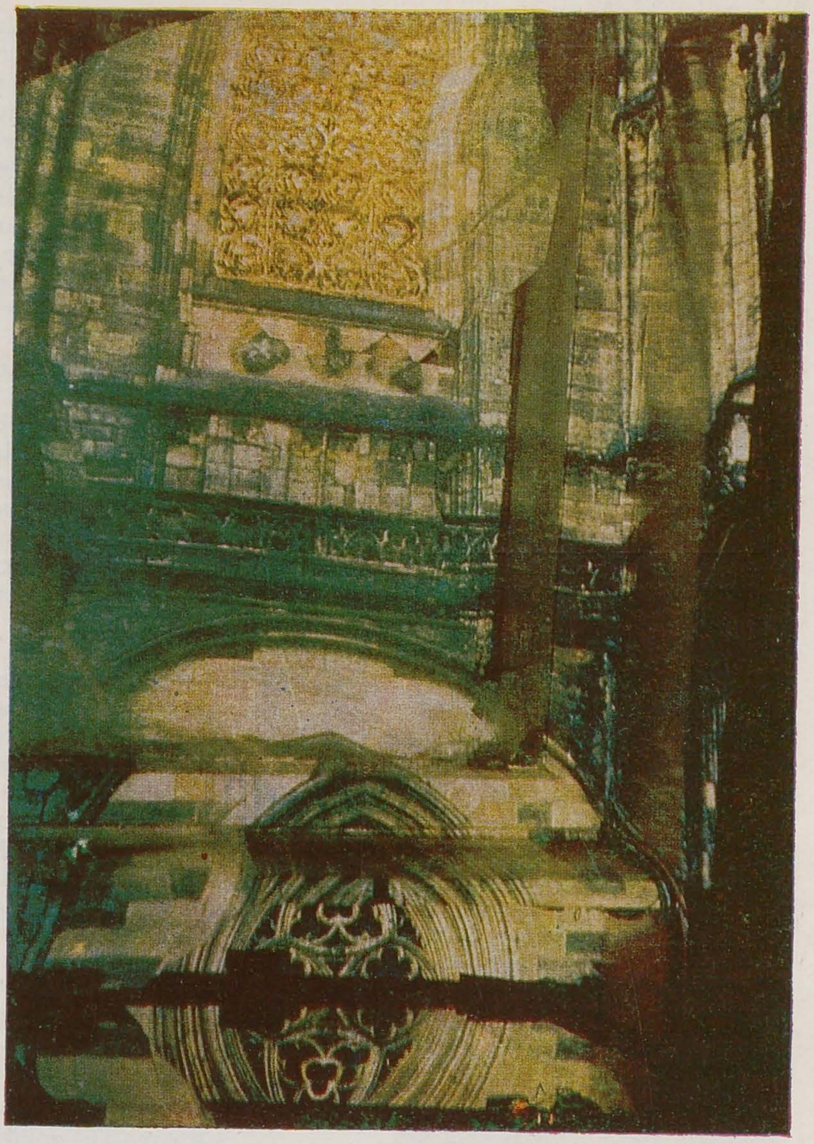
Sfîrșitul epopeei este cel de-al treilea scenariu al Genezei, care explică sacrificiul uman ascuns în primele două, textele identificîndu-se uneori (Gen. I, 28 și Gen. 9, 1) de așa manieră încît, cronologic, Noe devine noul Adam, căci **anul 601**, (. . .) **luna întîi**, (. . .) **ziua întîi a lunii** (Gen. 8, 13) este data retragerii apelor, iar Noe era de 600 de ani (Gen. 7, 6) la începutul evenimentelor.

Interdicția alimentară impusă navigatorilor (și nevestelor lor) — **Numai carne cu viața ei, adică sîngele ei, să nu mîncați. Căci voi cere înapoi sîngele vieților voastre** (. . .) (Gen. 9, 4—5) este interdicția antropofagiei, a «păcatului originar».

După potop, viața (sacrificială) norma-lizată își va urma cursul — **Noe a început să fie lucrător de pămînt** (. . . .) (Gen 9, 20), iar Canaan, primul născut, va deveni sacrificat, **blestemat** (Gen. 9, 25), deși **greșeala** de încălcare a unui tabu o înfăptuise Ham, tatăl. În ciuda descrierii lui Canaan drept fondator de neamuri, sacrificiul său este aproape sigur, din el rezultînd acea mare forță fecundatoare care va extinde **locurile stăpînite de Iafet** (Gen. 9, 27).

Antagonicul lui Noe, arhitectul navigator **deasupra munților înalți** (Gen. 7, 19), este Iona, sacrificatul **pogorît pînă la temeliile munților** (Iona 2, 6;)

https://biblioteca-digitala.ro



IOSIF KIRÁLY — instalații din seria « Arhitecturi șifonate », 1988

în burta chitului-arcă, a **adus Domnului** (...) **jertfă** (Iona 1, 16) pentru a potoli **furia mării** (Iona 1, 15) — prezență victimară pe care noi credem că o regăsim în ritualul contemporan al botezului corăbiei, prin spargerea sticlei (antropomorfe) de vin, act mimetic menit să perpetueze în efigie alianța secretă dintre navigator și natură.

---

* încercare de antropologie culturală, despre arhitectură și sacrificiu în textul Genezei

[1] Un argument în sprijinul celor afirmate este identitatea, în scenariul adamic, ca și în cel cainic, a *sanct*-iunii, a « blestemelor », nicidecum (Gen. 4, 15) punitive, ci doar deterministe.

[2] « *Hubal* est l'état construit de *hablu*. La racine *habal* signifie ‚engendrer', d'ou *hablu* ‚celui qui est engendré, fils' ». Oppert, Études assyriennes, în « La Bible et les découvertes modernes en Palestine, en Égypte et en Assyrie », F. Vigouroux, Ed. Berche et Tralin, Paris, 1879, pp. 209—210

[3] « Le sacrifice est l'exploitation magique systématique et universelle de la force fécondante de la mort. (...) Mais c'est avant tout un rite de surfécondation exploitant la mort fécondante ». Edgar Morin, « L'Homme et la mort », Ed. du Seuil, 1976, p. 130

[4] ... cu unele mici abateri de la normă, datorate interpretării, se regăsesc doar în legenda labirintului cretan, al lui Dedalus, după care este copiată varianta românească. Ambele legende au structuri comune: A) un element persecutor, tiranic, B) o structură arhitecturală, C) un sacrificiu uman, D) o soluție soteriologică, ascensională, și E) o pedeapsă a hibrisului. Sacrificiul este simultan al omului și al animalului; Minotaurul, dublul semn sacrificator al labirintului este echivalat de soluția meșterului Manole care ucide « Boul bălan ». Labirintul din insulă este văzut de rapsodul român ca « o mănăstire », pe țărmuri de mare, (...) din mijloc de mare » (Ugliș Delapecica, « Poesii populare și povești din Banat », în colecție inedită, în rev. « Societatea de mîine » nr. 2/1939), iar căutarea și sacrificarea Mino-taurului ca o îndatorire *norma*-lă, gospodărească: « boul căuta, boul ce găsea, boul ce-mi tăia » (G. Dem. Teodorescu « Poesii populare române », 1885). Legenda românească se referă clar la sursa ei antică, la acea zidire anterioară, păgînă, « un zid învechit și neisprăvit, de mult părăsit », căutată cu febrilitate de *Negru* Vodă, *un avatar al lui Minos*, judecătorul Infernului, pentru a se împlini destinul semnelor « ascunse de la începutul lumii »

căutarea lui Dumnezeu*

ion grigorescu

9 VII — *două reverii*: ofițerul-soldat-stilou-în-fața-mea-într-o-cameră-obscură; mă salvează altul care va deschide ușa; a doua: la Galați, la etajul 10, deschid fereastra, scutur o batistă, afară ninge și mă apucă amețeala.

10 VII — luptă într-o casă numai din lemn, cu vreo 5 etaje. Partizanat.

Căutarea lui Dumnezeu (mergînd pe drum de pămînt) — reușesc să unesc două imagini (din stînga și dreapta, spre centru) de acasă; tablouri (picturi-ulei); fereastra cu perdea de tei. /.../

13 VII — în atelier la Marica — gravuri și picturi lineare cu animale și grafii persano-Klee. *Paranoia* — locul în formație, căutarea colectivului. Lovirea țintei și pedepsele monstruoase. Spațiul împînzit de ritualuri — ritualul salutului, verbalizarea acțiunilor minime. Infra-analiză, teama de sistem. /.../

15 VII. Pe un maidan sînt acceptat de Oroveanu și alții la o manifestare schizofrenică — *teatru-sculptură*. Unul e cu pene, un fel de costum african, altul are o sîrmă (plasă écossaise); doi bătrîni, unul cu un baston complet neregulat și foarte mare. Totul aduce a beție.

Căutarea lui Dumnezeu — filmarea unui cap de foarte aproape. /.../

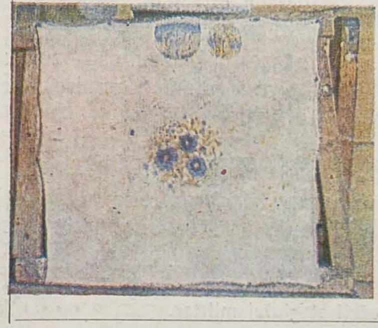
Yoga faptei: făptuiește în sensul sacrificiului, restul înlănțuie lumea. *Sacrificiul* e la baza vieții — e hrana. Cel ce ia pentru el însuși și nu pentru organism acela e un hoț. Cei buni se hrănesc din rămășițele sacrificiului, contra eului buco-anal.

---

* scenariu de film și alte însemnări — Beiuș, 1973, în timpul efectuării stagiului militar.

https://biblioteca-digitala.ro

ION GRIGORESCU
Fără titlu
Poartă deschisă
Sufletul bun și cel rău
Începutul celor 12 praznice



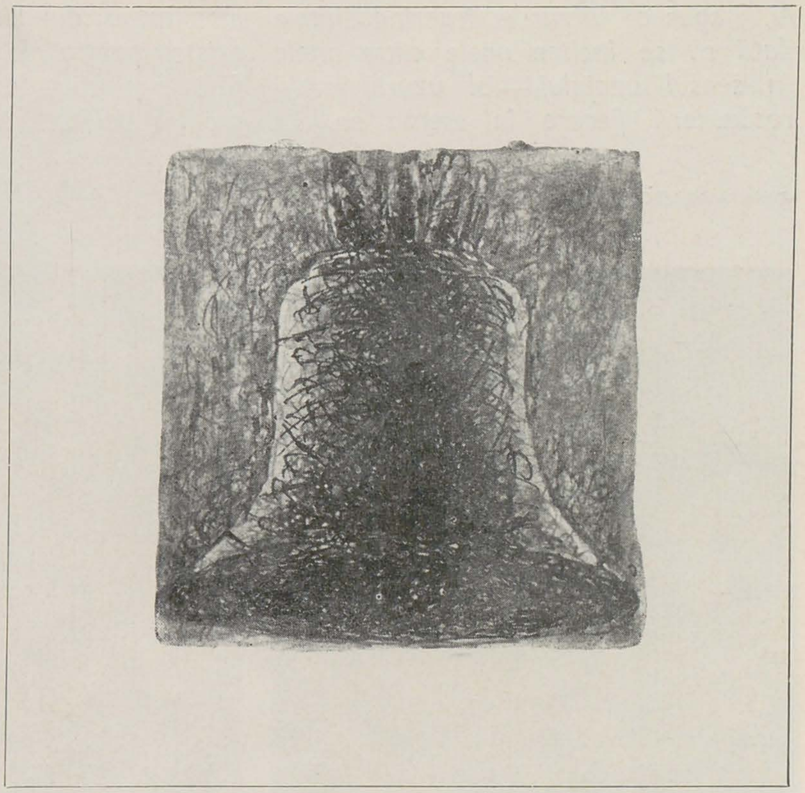
Prajapati s-a sacrificat pe sine și a creat lumea, ființele, sacrificiile. (Început perpetuu.)
Faptele sînt îndeplinite de Tendințele Naturii. Cel cu *Sinele* tulburat de Eu gîndește: făptuitorul sînt eu. (Aici religia pare anti-Eu.) Cei tulburați de tendințe se leagă de acțiunea tendințelor. Astfel se purifică sensul Eului. /. . ./
— faptă, fără dorință și hotărîre, arsă de focul cunoașterii;
— cunoașterea se găsește, se caută *în sine*. /. . ./
Svabhava (natura lucrurilor) e cea care pune totul în mișcare. Stăpînul cel Omniprezent e nefăptuitor, nici nu leagă fapta de făptuitor.
Cu Sinele desprins de contractele exterioare, cu Sinele unit cu *Brahman*. /. . ./
Yoghinii săvîrșesc fapte cu trupul, cu simțul intern, cu mintea și chiar numai cu simțurile, părăsind legăturile pentru *purificarea Sinelui*. Sine care e *Sinele tuturor ființelor*.

Căutarea lui Dumnezeu . . . sus, la adăpostul stîncilor, Dumnezeu — cămașă fină albă (tifon?), mai în vîrstă decît Hristos; mai tînăr, cu părul și barba mare; goi și ras în cap; rugîndu-se (Adam de Memlink). Sf. Petre, înger (apar temporar) frumos (le Beau Dieu) întreg, foarte aproape, mereu schimbat ca figură. Discuție de foarte aproape:
— Sînteți animusul meu?
— Nu, eu îmi duc viața mea separată.
— E cu totul întîmplător că v-am întîlnit?
— Nu, mă căutați .
— Da . . .
— Veți continua această căutare?
— Acum aveți asemănarea bătrînilor noștri . . . Nu știu unde mă va duce viața . . . nu știu dacă v-aș urma . . . dacă mi-ați spune ca Hristos . . .
— Sigur, eu nu sînt mîntuitorul, faptul că m-ați întîlnit acum e semn că . . . Viața mea trece prin perfecțiune . . . ca și cum aș avea un copil, aș prelungi sensul.
— După mine nu e regret și nici bucurie; cred că v-am înțeles.
Dumnezeu se retrage cu fața spre el (e vorba de o scenă de dragoste, de o sobrietate absolută): doi oameni foarte interesați unul de altul.
Mereu mi s-a văzut căutătorul.
Dieu e așteptat de un sfînt și de un bătrîn.
Dieu se întoarce împreună cu ei. E un înger, merge pe șosea, se vede din spate, se îndepărtează, apoi cu tele-obiectivul e readus — e în vîrstă, e foarte tînăr . . . cam 12 ani /. . ./

Pentru a ajunge la *yoga* instrumentul e *fapta;* ajuns acolo, instrumentul pentru împlinire e *renunțarea*. /. . ./
Paranoia — suspiciune continuă, pedeapsa la cel mai mic zîmbet, dar cu zîmbet general. Mitologia groazei — pedepselor, pentru momentul suprem — tragerea.
25 VII /. . ./ Rămîn undeva pe străzi fără ieșire pe care le confund cu Calea Victoriei; ne oprim în niște calcane urîte, nu se trece dincolo. Pe de o parte ajungem la casa tristă, pe de alta mai merg singur. Ajung în Povernei la « Alimentara », unde se oprește o Pobeda, brusc se ridică și-și face botul armonică. Apoi dinspre acasă, spre Reșița, vine o înmormîntare. În curtea *oamenilor de fier* așteaptă un preot și alții; cam rîd. De la capul străzii, un preot înalt aduce înmormîntarea. N-am văzut mortul, erau numai rudele — mari, uriașe, cu capul tare; niște burghezi tari. Apoi trec spre G. Alexandrescu. /. . ./
— întunecarea de peisaj — și se lăsă întunericul, pacea (peste lume). /. . ./
— *yoga* = desfacerea legăturilor cu durerea
— cu simțul intern fixat în Sinele său, fără să se gîndească la ceva
— vede Sinele în toate ființele și toate ființele în Sine, pretutindeni pe mine /. . ./
— eu sînt atributul (*adhi*): miros, gust, sunet, strălucire, asceză, înțelegere, iubire. Cele 3 tendințe pleacă de la mine și creează iluzia, dincolo de care sînt eu.
Salvarea în Brahman — este un capitol cu reminiscențe schizofrenice foarte accentuate — să vorbești de esențe, chiar cu mîndrie, are un scop schizoid. Toate problemele — supremația, punerea fenomenului vital ca proces model; problema morții e tot o schizofrenie, în curs de paranoizare. /. . ./
Nemanifestatul — *absența* este poate descoperirea cea mai mare.
Absența face totul. Este falsul lui *unu* și *doi*. Mișcarea halucinatorie de la *unu* la *doi*. Întoarcerea la *unu* fiind premisă a nemuririi, moștenește de fapt întoarcerea în matern a lui Indra. Într-un narcisic pur — absența — întoarcerea la *unu*, adică nu la *doi*, e de fapt la *zero* (nimic) (joc de ecluze mentale):
unu e ce nu e doi:
doi e ce nu e unu:
după doi nu mai e nimic:
nimic e unu /. . ./
Viziune: guri, ochi, podoabe, arme amenințătoare, șerpi, brațe, pîntece, rug de lumină; omenirea merge în grabă spre gura ta, la pieire. Cine ești tu, formă îngrozitoare? /. . ./
Paranoia organizării generale. Regulamente care să asigure funcționarea reală (a realului).

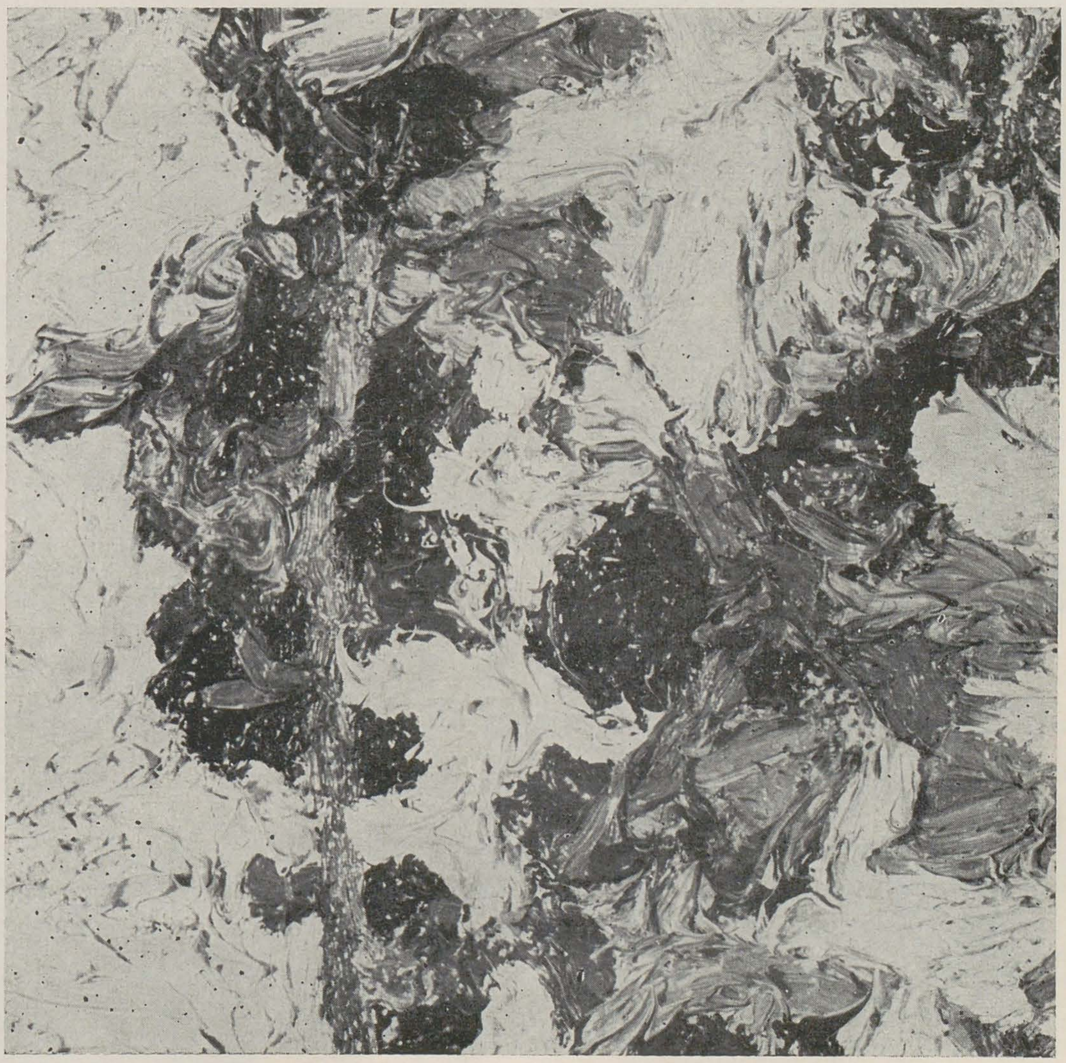
Căutarea lui Dumnezeu — gînd: Dieu aduce bucurie împrejur. Omul nu poate răspîndi fericire.

https://biblioteca-digitala.ro



LOÏC LE GROUMELLEC — *Megalit, 1988 (lac pe pînză, 220 × 190 cm)*

MIHAI SÂRBULESCU — *Clopot (desen, 8,2 × 8,5 cm)*
Nalbe (detaliu)



expoziții

misterul liniștit

alexandra titu

De multă vreme peisajul a fost și continuă să fie — pentru unii artiști ce practică pictura ca pe un artizanat onorabil sau ca pe o plăcută inutilitate, mai mult decît o resimt ca pe o necesitate și ca pe un drum spre adevăr — locul de întîlnire între un tradiționalism lipsit de program și un instrumentar modern utilizat cu precauție. Ne-am obișnuit, astfel, să considerăm acest gen fie ca aparținînd pitorescului — și capabil să ne emoționeze în același mod ca și natura, suplinind-o — fie ca un tip de imagine în care pictura pură, eliberată de orice alte servituți semnificante, se instaurează ca finalitate, fără a angaja inutile radicalisme polemice. Două expoziții, deschise în același timp (iunie 1990) — cea a lui ION DUMITRIU la galeria Simeza și cea a lui MIHAI SÂRBULESCU la Căminul Artei (etaj) — ne impun un alt mod de abordare a acestui gen: nu scop în sine, nu rezultat al percepției și al afectului (trăite de un subiect cufundat în obiect), nici pretext al picturalității, ci cale de a atinge acea realitate de dincolo de perceptibil, dar care nu se poate releva, nu poate deveni sesizabilă decît prin intermediul lumii văzute. Am putea spune că alegînd un peisaj mai curînd familiar și neutru decît patetic, adîncind, reluînd și intensificînd experiența acestui loc — nu ca expresie a unei emoții personale, ci ca text recitit cu concentrare spre a-i atinge înțelesul — ei caută să surprindă, să atingă tocmai misterul liniștit, existînd pentru sine, permeabil conștiinței avide să-l recunoască, dar indiferent față de tensiunea de a-l atinge.

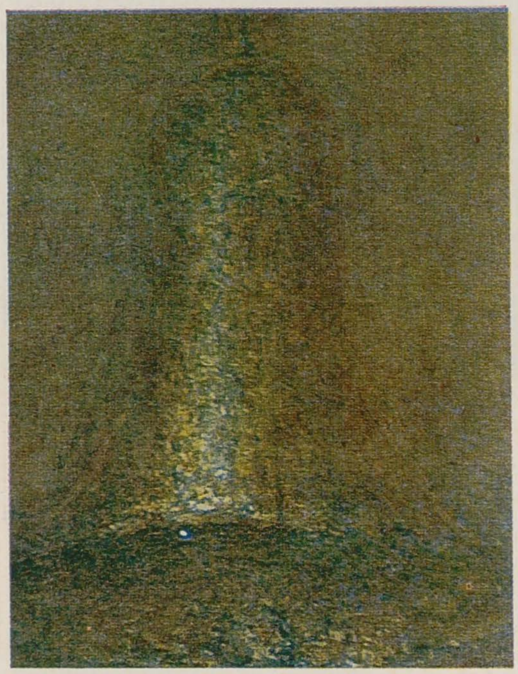
Pădurea și cîmpiile acoperite de fîn copt, colinele și arborii sînt elementele unei geografii ce nu interesează în ea însăși, ci doar ca actualizare a sacrului. Natura este compromisul minunat, locul de întîlnire dintre divinitate și oameni. Pămîntul,

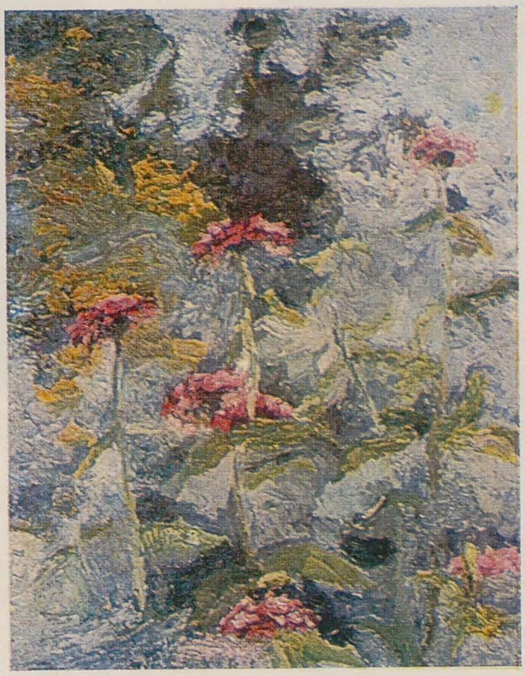
https://biblioteca-digitala.ro

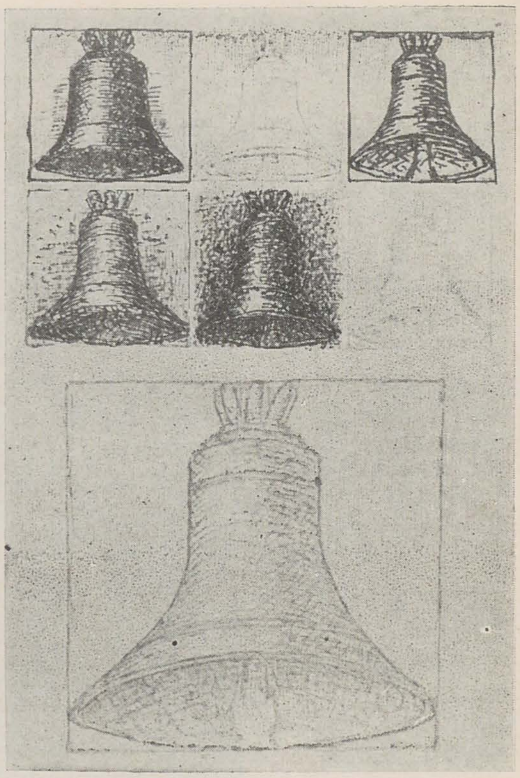
Ai fi spus că lucrurile, încetînd dintr-o dată să se încline unele către altele în sensul uzajului — al uzurii lor — recăzuseră fiecare în esența sa, își manifestau din plin toate atributele, existau pentru ele însele, în mod naiv, fără a-și căuta altă justificare decît propria perfecțiune.

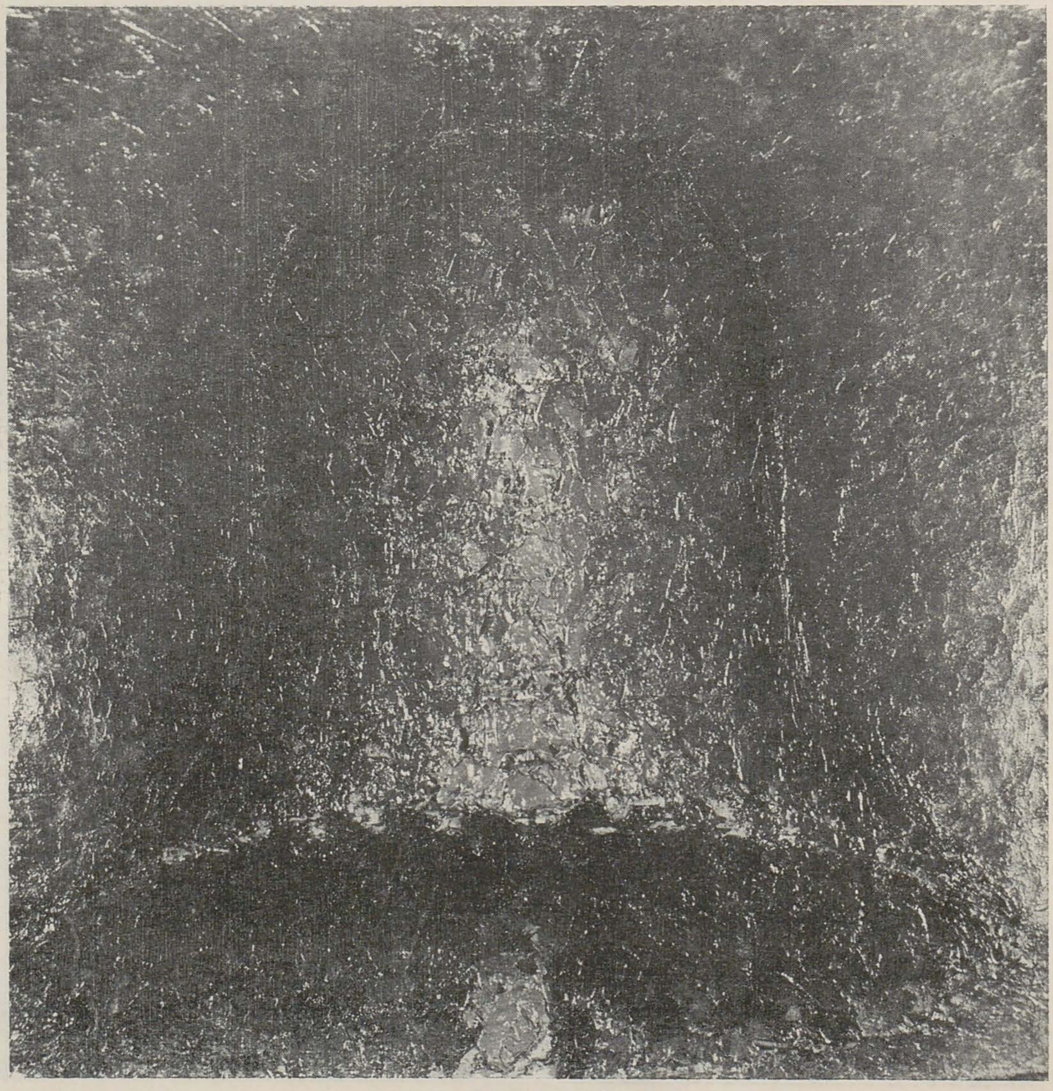
MICHEL TOURNIER

MIHAI SÂRBULESCU 1, 3, 4 — Clopote; 2 — grădină









cu vegetația sa sălbatică și cu cîmpiile cultivate, este trup al Marii Zeițe. « *Mama glie, gravidă, reprezentată prin dealuri* » a neoliticului, sursă a vieții și a morții și a regenerării; iar nudurile-peisaj ale lui Ion Dumitriu presupun cu multă inteligență artistică acest comentariu cultural. Și este, de asemenea, ca în peisajul panteist al lui Mihai Sârbulescu, « . . . *umbră a lui Dumnezeu* » pe care — cum spun versurile lui Blaga — « . . . *poți s-o strîngi sub chip de holdă și grădină / și poți s-o bei sub chip de apă* ». Prin intensitatea analitică a stilului, prin focalizarea asupra detaliilor din textura unui loc, prin atenția la individualitatea formei — contrazicînd mereu globalitatea postimpresionistă a senzației, Ion Dumitriu demonstrează o elaborare foarte conștientă a unui instrumentar capabil să transpună plastic coincidența « *misterioasă* » (cum scria Stéphane Lupasco) dintre « *concretul particular nonidentic, adică trăitul ca particularitate și diversitate, și concretul general, adică trăitul ca generalitate și identitate* ». Umbra omului, care apare ca un element nou în pictura sa — formă proiectată pe textura realității, pe căpițe și garduri, pe cîmpie, pe zid — funcționează ca metaforă cu deschidere poetică. Mihai Sârbulescu face și el apel la un element de figurație menit să sublinieze amplitudinea semnificației unor peisaje în care predomină o materie agitată de mișcarea interioară a creșterii, a vieții, și de mișcarea exterioară în relație cu spațiul. În același timp, în seria « Clopotelor », regăsim mai vechea sa manieră de a decupa din materia abundentă, de o concretețe în același timp rafinată și primară, forme simple dar de mare rezonanță culturală. Sînt forme ce închid — ca și mai vechile vase, din seriile anterioare — un fluid, un sunet, o energie latentă, o intenție umană ca amintire și potențialitate.

la locul faptei

alexandru chira

Personalizînd formula « prin lucrarea sa artistul ne face mai buni », Ion Dumitriu pare să iubească în primul rînd lucrurile naturii și abia apoi natura lucrurilor. El se substituie lucrurilor pînă la identificare și astfel este cel dintîi care, prin facere, devine mai bun.

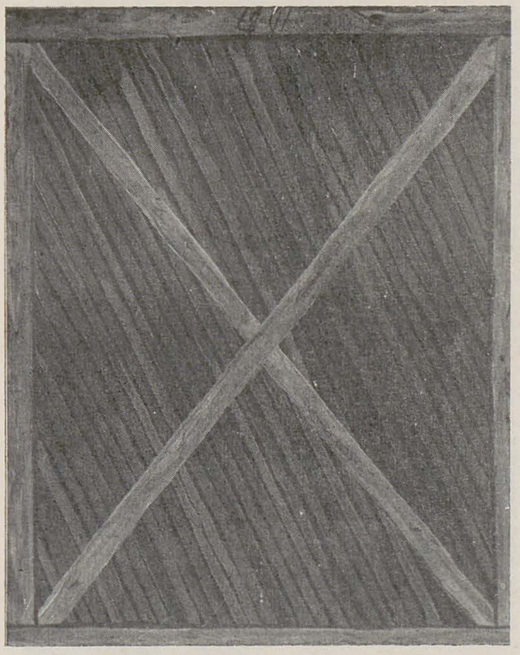
Pictura lui Ion Dumitriu nu e metafizică. El pictează (pozează) metafizicul ce se poate descoperi sau proiecta în toate cele înconjurătoare. Este o operație redundantă care nici nu coboară, nici nu urcă realul

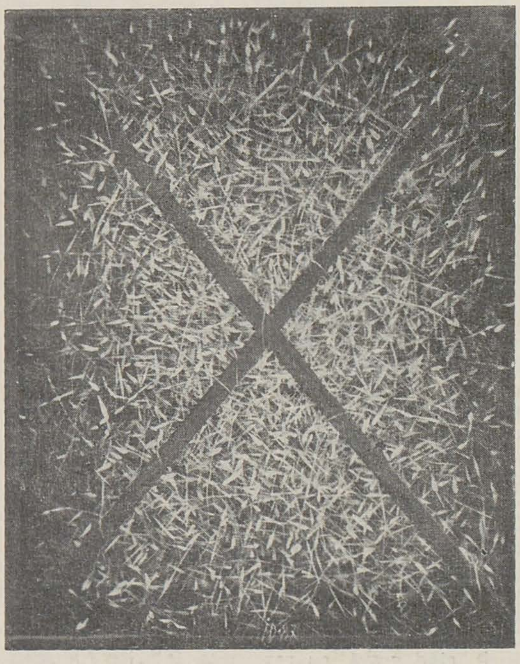
în sistem, ci îl descîntă redemptor, «la locul faptei». Ion Dumitriu «naturizează» realul oferindu-ni-l limpezit, selectat și detensionat — atît de familiar cum nici măcar într-o fotografie imaginea lui nu poate fi captată, căci clișeul oferă și implică multiple ipostaze sau semnificații ale realului, pe cînd pictorul atent la metafizic țintește la una singură și o restituie ipostaziată — de unde și concludența peremptorie a imaginii sale.

Fotografia de autor, ca agent de selecție semnificativă, este translată cu fidelitate pe pînză, fără orgoliul inovației sau al schimbării. Lucrarea lui Ion Dumitriu încorporează doar una dintre imaginile latente, difuze, îmbibate în hîrtia impresionată. El nu este preocupat — cum de regulă se procedează — să distrugă documentul imobilizat în fotografie și să deschidă cale cenzurii, filtrului memoriei. De fapt, el abordează fotografia ca pe o realitate și nu realitatea ca pe o fotografie.

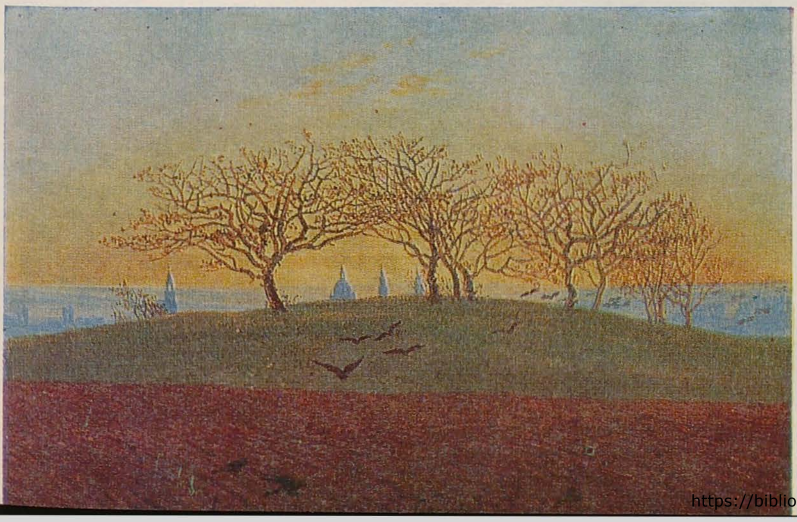
Ion Dumitriu urmărește «etnografic» motivul, în funcția lui sentimentală și ca instanță pretextuală. El nu ilustrează textul ci textura și, deopotrivă, contextul topografic-toponimic al motivului. Cultivînd implicarea picto-poetică în aerul locului, el construiește imagini de sine stătătoare care întruchipează pretextul poetic ca pretext pictural. O expoziție Ion Dumitriu este o carte a naturii (lui) senzuale, în care locul a fost dezaburit de prima sa aură, de acel strat reverberant care, prin fluctuația luminii și a căldurii, i-ar fi amenințat cu instabilitate certitudinea conceptului. Nici o adiere de vînt, nici o iradiere cromatică nu destabilizează rînduiala obiectelor, fixitatea lor în cîmp. «Locul faptei» — pretextul său artistic — nu se poate limita, ca program interior, la acea Poiană a Mărului redundant picto-foto-topografiată. Locul înseamnă mai mult decît o exterioară topografiere. Atmosfera lui inefabilă ține nu numai de plinul etnografic, dar și de unicitatea referirilor-rarefierilor picturale. De fapt, Poiana Mărului poate că încă nu a fost pictată — doar potecile ei au fost bătătorite ciclic de pictori care n-au înfruntat-o pieptiș-polemic, nu au supus-o. Ei s-au aplecat (în mod diferit) nu atît asupra Naturii cît asupra subiectului ei pictural. Este un motiv în plus pentru care conceptul de loc rămîne virgin, inepuizabil față de abordările exterior ecologiste, care se rezolvă pictural prin simplă identificare figurativă, fără a presupune și o abordare psiho-fiziologică a modelului — să asculți, de exemplu, «cum iarba crește», să urmărești meteo-psiho-fenomenologic specificitatea transfigurativă a locului. Atmosfera și creșterea devin la Ion Dumitriu obiecte de studiu, încremeniri fizic transfigurate.

Un asemenea peisaj-pretext pictural, imobil în detaliul său, implică un alt tip de intimitate, care ține, mai curînd, de pictura de interior, de natura statică prin care un fruct exprimă și particularul și pluralul său, decît de pictarea Naturii. E drept, însă, că un peisaj se poate trata ca o natură statică exterioară, după cum o natură statică poate deveni un peisaj (de) interior. Această dedublare calmă între chemarea necenzurată către motiv și reculul prudent — între peisaj și natura statică, fiecare gen fiind o metaforă a celuilalt — mi se pare că reprezintă dilema fecundă a picturii lui Ion Dumitriu. Este o pictură în felul ei conceptuală — o pictură a convențiilor ce țin de obiecte, de unghiurile de vedere, de simbolurile reiterate. Cine știe să o privească printre gene poate recepționa un efect de *trompe-l'œil* temperat, aplicat unei realități precis dimensionate și net distribuite în spațiu. Ion Dumitriu este un pictor care nu se aplică propriu-zis subiectului sau motivului său, ci îl execută — în ambele sensuri ale acestui cuvînt. Deși el își propune întotdeauna să picteze ceva — un «ceva» gata coerent, sistematic — amplitudinea și profunzimea tabloului nu se dovedesc prin simpla actualitate a temei. Vederi și obiecte, vederi cu obiecte, tablourile lui sînt asamblări pe care lumina și umbra le departajează tranșant, colorat, rotunjindu-le într-o plasticitate primară, fără echivocuri — asemenea unor panoplii oferite revederii, inventarierilor succesive. Farmecul acestor tablouri de o plasticitate obiectuală derivă tocmai din ordonarea și ritmarea priorităților figurative, iar acolo unde nu primează tema, excelează necondiționat — ca un *alter ego* — pictura.





ION DUMITRIU
Clăiță I (u/p, 46×55 cm), 1989
Șură (detaliu) III (u/p, 46×38 cm), 1987
Șură (detaliu) IV (u/p, 61×50 cm), 1987



CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774—1840) — Peisaj de lîngă Dresda

https://biblioteca-digitala.ro

pictorul sintezelor

marin gherasim

Charisma lui Mihai Sârbulescu stă în capacitatea rară de a percepe simultan aparența și esența ascunsă a lucrurilor, fenomenul și numenul deopotrivă. Paradoxul cazului său — fericit paradox — stă în faptul că pictorul, un îndrăgostit de concret, de seve, atras hipnotic de coaja palpabilă a lucrurilor, pe care o exprimă cu o nedezmințită senzualitate, este apt să vadă și « cele ne-văzute », principiile, arhetipurile acestei lumi. Cîtă senzorialitate (aproape frustă), atîta geometrie ascunsă în profunzimile imaginilor sale. Pictorul nu vrea să-i scape nimic din înțelesurile lucrurilor, caută cu îndîrjită grație totalitatea, adevărul nedisjuns.

Cercetează unitatea lucrurilor și, în același timp, unitatea ființei, a eului său, tinde spre a realiza o concordie (simpatetică și conceptuală) între aceste două entități. Pictura dobîndește astfel un halou moral, prin ea pictorul participă și se integrează în marea armonie a lumii căreia îi aduce imn de slavă. « Clopotele » sale cheamă parcă la o mare liturghie cosmică, aptă să celebreze desăvîrșirea alcătuirii acestei lumi, frumusețea înfățișărilor ei.

Senzorialitate și geometrie; pictorul caută concordia opozitelor, *coincidentia oppositorum*, punțile ce leagă realitățile (aparent) antinomice; caută unitatea profundă a lucrurilor, noima secretă a armoniei lumii. Cu o libertate interioară deplină, depășind prejudecățile « admise », el pictează « obiectul » concret (arborele, floarea, cîmpul, clopotul, vasul de lut), dar în spatele lui simți ideea, principiul, arhetipul structiv. Mihai Sârbulescu este îndrăgostit în aceeași măsură de idee ca și de concretul lumii, în care vede mai mult decît « o umbră a umbrelor ». Este un platonician și un ortodox ce simte pretutindeni atingerea divinului.

Pictorul reflexiv și sensibil, locuit de idee, apt a mînui concepte abstracte cu grație și subtilitate, este în același timp un împătimit de real, de concret, de obiectivare într-un lucru tangibil — opera de artă — amintindu-ne de strigătul Sfîntului Antoniu flaubertian: *Je veux être la matière !* Ideea întrupată, iată completitudinea, iată plinătatea, iată integralitatea și armonia, iată misterul existentului.

În această perspectivă, imaginile expuse de tînărul pictor nu mi se par contradictorii, cum poate vor fi părut unora. Există tot atîta real cît și idee, simbol, în motivul « Clopot » și în motivul « Arbore », « Floare », « Cîmp », « Cer » ori « Vas de lut ». În toate există transcendență, în toate se slăvește Creațiunea. Lucrarea omului este văzută ca integrată organic lucrării celei mari. Între ele nu există contradicție. În toate deslușim starea de chenoză, de întrupare a principiului divin. « *Cei ce vor să vadă ca magii* — ne spune părintele Dumitru Stăniloaie — *văd prin strălucirea vie a cosmosului, dar și prin trupul lui Hristos, al vieții lui pămîntești, dumnezeirea lui.* »

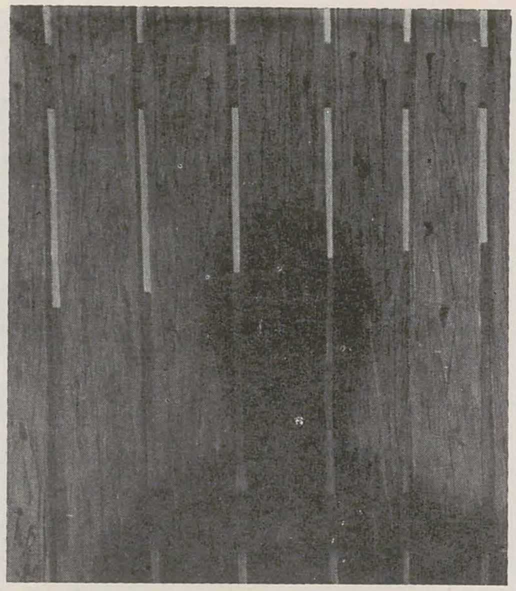
Virtuți autentice de pictor vin să se adauge fericit disponibilităților reflexive, meditative ale artistului. Culoarea cînd crudă, strălucitoare (în peisaje ori flori), cînd gravă, cu rezonanțe telurice (în seria de vase), cînd eterică, muzicală, vibrantă (în unele « Clopote ») mărturisește o remarcabilă disponibilitate de adecvare la sensul, la semnificațiile imaginii.

Încercarea de sinteză, de redobîndire a unei unități primordiale pierdute, pe care o face Mihai Sârbulescu, îi particularizează lucrarea în pictura românească de azi.

motiv sau model?

theodor redlow

« *ci S-a dezbrăcat, S-a golit pe Sine Însuși și a luat chip de rob, făcîndu-se asemenea oamenilor.* » (Fil. 2)



Încercam, în sala expoziției din primăvară a lui Mihai Sârbulescu, să deprind smerenia privirii, care nu e străină de ingenuitatea bucuriei față de toate cele ce sînt și se arată cum sînt sau cum devin: încercam să-i primesc pictura ca de la ființă la ființă, de la suflet la suflet, și nu numai prin văz, lăsîndu-mă locuit cînd de o mozartiană îngrijorare, cînd de o mahleriană destrămare, cînd de o beethoveniană hierogamie. A venit atunci în sală Gheorghe Berindei și mi-a vorbit despre o posibilă răsturnare a ierarhiei simțurilor — nu a celor pămîntești . . . Reproduc din însemnarea pe care, inspirat de el, am așternut-o mai apoi pe hîrtie: /. . ./ Logosul dintîi ar fi fost auzit de însuși Rostitorul său /. . ./ Zeul Domn și Domn al Zilei a demiurgit toate cele ce sînt — le-a făcut văzîndu-le și bucurîndu-Se de ele cu privirea Sa. Adulmecînd lumea și omul, Elohim a resimțit poate bucurii, dar și grețuri iscate olfactiv /. . ./ Se întîmplă însă ca El să mai și deguste cîte ceva din Creația Sa (cîte o creatură), iar dacă-i place zice: bun /. . ./ Ei bine, crugul vremurilor (noastre) situează pe ultimul loc — umil, plebeian și foarte rușinat de sine — simțul pipăitului. /. . ./ Dar după Judecată? Dar la sfîrșitul timpurilor? /. . ./ cel de pe urmă va fi cel dintîi, iar Dumnezeul Zilei-celei-fără-de-sfîrșit (poate al Zilei-totuna-cu-noaptea) va auzi-vedea-adulmeca-savura lumea Sa, mulțumindu-Se s-o mîngîie cu dichis, atent la toate netezimile și asperitățile ei. Cum vom mai coborî atunci către muzica sferelor? /. . ./

Tot pe atunci am descoperit, prezentată în revista « Eighty », pictura bretonului Loïc le Groumellec, în vîrstă tot de 33 de ani, ca și Sârbulescu, și dezvoltînd mai ales tema menhirului surmontat de cruce. Am remarcat că menhirul și clopotul nu sînt, pentru cei doi, nici un motiv de incitare la dezvoltări picturale, nici un model exterior de imitat: modelul vizat cu fermă smerenie nu este altul decît Măria Sa Pictura gîndită plurisenzorial și trans-senzorial . . . *Kenosis. Epiphaneia.*

Tînărul pictor francez urmărește — precum el însuși declară — să ajungă la « *o formă care să nu fie decît pur picturală, debarasată de orice efect accesoriu și de orice legendă* ». El este bîntuit de implicațiile frazei rostite de Charlemagne, în preajma anului 800 — pe care o și scrie în repetate rînduri pe suprafața tablourilor sale « Sans titre »: « *acela căruia i s-a atras îndeajuns atenția și care nu va face să dispară idolii înălțați pe pămîntului său, se va face vinovat de sacrilegiu și va fi lovit de anatemă* » — frază semnificativă, în alt context, și pentru pictorul care comite sacrilegiul de a vehicula simulacre . . . Menhirii și clopotele devin însă altceva decît imagini: forme puternice și totodată difuze, străvezite printr-o saturație picturală care, în loc să ducă privirea la sațietate, deschide ființa privitorului în fața puterii de apariție, de prezență a picturii.

« *Proximul e de fapt cel mai îndepărtat și asta s-ar putea chema kenosis* » — îmi spunea Mihai Sârbulescu. Căutam să mă lămuresc cum se face că centrările și simetriile din pictura lui nu au o austeritate hieratică străină lumescului, cum se face că vocea lui « ganz andere » ajunge la el nu din depărtări înalte, ci mai degrabă dinspre intimul, apropiatul și chiar lăuntricul său. De aceea el se și lasă (alternativ față de marea temă muzical meditativă a « Clopotelor ») în voia stimulilor îmbucurători pe care-i primește din partea firii: « *Eu unul, cînd sînt în grădină și pictez grădina, încerc să mă uit pe mine și să fac flori și frunze/. . ./ De fapt, tot ceea ce este contingent și cu care intri în relație — pui mîna și ai simțit — se deschide, trimite, sare în altă parte, în afara senzorialului pur. /. . ./ După cum se spune, primul contact cu sufletul unui om îl ai prin corpul său: îi simți prin corp sufletul. Or, se pare că în Paradisul restaurat va fi invers: sufletul va fi acela care va împrejmui corpul* ».

Tot în primăvară, o nouă expoziție Ion Dumitriu. Pictura lui mă fascinează demult — o simt străină, distantă, și totodată mă atrage. Decupajele sale dintr-o lume a ruralității submontane conferă imediateții familiare impactul evenimențial al apariției lucrurilor ca în ziua dintîi, ca și cum ele și-ar fi impus de abia atunci, în momentul pictării, prezența. Șura, pomul sau claia de fîn sînt luate efectiv ca model, în asemenea măsură încît Ion Dumitriu pare să uite de el însuși, să se golească de gînduri și amintiri, pentru a-și pune întreaga acuitate a observației și întreaga competență a reprezentării fidel sistematice, în slujba obiectului cercetării sale smerite — un obiect impozant și solemn, deși relativ mărunt, pe care el nu ostenește să-l înregistreze scriindu-i pe pînză figura, structura, textura și ritmicitatea articulării cu celelalte prezențe ale locului. Nu mai poate fi vorba aici despre o răspîndire empatică (și deopotrivă regăsire de sine), despre difuzarea sinestezică în ceea ce ți se oferă văzului, ci mai degrabă despre o investigare a însuși felului de a fi a celui care observă, țintuit locului de « privirea » pe care i-o aruncă lucrurile. Intensivă și aparent rece — de o răceală ce ține mai degrabă de sentimentul venerației, de refuzul respectuos al intimității cu ceea ce-l fascinează țintuindu-l locului — pictura lui Ion Dumitriu are o secretă afinitate cu melancolia solemnă a peisajelor de un veac și jumătate dispărutului Caspar David Friedrich, în legătură cu care s-a spus că între aparența naturii și epifania spiritualului nu e nici o diferență. În finitudinea descripției lor integrale, în precizia și acuitatea amănunțirii lor, înfățișările alese ca model de romanticul din Greifswald devin expresia sublimului, a necunoscutului și necuprinsului. Această concordia discors — scrie R. Tassi — se realizează prin ceea ce germanii numesc « *Stimmung* »: « *în acea stare în care sufletul, ,acordat' aproape în felul unui instrument muzical, se află într-o situație armonică și participă la armonia luminii* ».

ION DUMITRIU — Umbră-autoportret (u/p, 60×50 cm), 1989
CASPAR DAVID FRIEDRICH — Mormîntul lui Ulrich von Hutten

https://biblioteca-digitala.ro

apropierea de violet

TH. R. — Cred că au trecut vreo 7 ani de la precedentul nostru dialog publicat. Continuă să mă urmărească două dintre temele abordate atunci, și anume pictura ca raport («raportul e plămînul picturii», spunea Ciucurencu) și jurnalul de perete, transcris periodic în caiete și a cărui existență poate explica, în parte, cum se încarcă spiritual o pictură care nu uzează în mod vădit de simboluri.

MIHAI HOREA — *Toate gesturile și toate actele noastre trimit la ceva — cel puțin la un sentiment, dacă nu la o idee. Pentru mine, totul a început în momentul în care mi-am dat seama de contradicția dintre formă și culoare, de complementaritatea lor, ceea ce m-a determinat să le caut compatibilitatea: potrivirea unei culori cu o anumită formă. Scriam cîndva, într-un caiet-jurnal cu desene: într-o lume a diversității cromatice și valorice nu se poate stabili niciodată o ordine perfectă — s-ar putea doar dacă ea ar fi absolut albă. Într-o lume cromatică, pictorul trebuie să se ghideze după simțul dozării, care niciodată nu poate asculta de calcul sută la sută. Orice culoare palpită, orice culoare e un lucru viu care mișcă și ale cărui dimensiuni sensibile nu le poți măsura.*

— Mai demult, forma deținea întîietatea ca raționalitate constructivă, iar culoarea se impunea ca expresivitate emoțională. Cu timpul, ele au început să se absoarbă una pe alta, una într-alta.

— De fapt, am ajuns să renunț la orice formă, chiar și la cea geometrică, rămînînd într-o culoare care trăiește în sine. Forma există numai ca arie mai mică sau mai mare a tabloului.

— Subsistă însă rețelele geometrice prestabilite, în care se așează culoarea și care dispar în final înăuntrul picturii, fiind integral asimilate de tablou.

— De aici încolo începe o altă ordine, care ne duce poate spre macrocosmos și în care se stabilesc raporturi între formele mici și cele mari. Un tablou cu latura de 30 de centimetri comportă și suportă o altă culoare decît unul de 2 pe 2 metri ... Întotdeauna m-am gîndit că pictura mea — dacă aș mai avea în față zece vieți ca s-o pot face așa cum mi-o doresc — ar trebui să devină un tablou continuu: o problemă unică pe toate suprafețele ...

— ... pe toate, din toate să se simtă o iradiere sau o adiere a energiei cromatice.

— Da, iar pentru aceasta trebuie să fiu foarte sever în stabilirea treptei de intensitate și de valoare care să se potrivească suprafeței pe care mă desfășor. Uite, suprafața acelei pînze care e desenată acolo: sînt cîteva sute de arii mai mari sau mai mici și îmi pun problema să găsesc echivalentul cromatic și valoric pentru fiecare arie mică, astfel încît, în final, întreaga suprafață să-mi dea satisfacție. Să mă apropii, deci, de acea treaptă valorică și de intensitate cromatică pe care o necesită suprafața în ansamblu, iar înăuntru toate ariile să se justifice atît în sine, singure, cît și una pe alta, în logica internă a com- poziției.

— Pe vremea cînd mă pregăteam să-ți deschid expoziția de la Dalles, în 1986, am vorbit îndelung despre lupta cu roșul, urmată de părăsirea, de ieșirea din această culoare «activistă», a faptei bune sau rele.

— În general, mi se pare că tendința cercului cromatic este, în acest moment, înspre gri-violet. Aceasta ar fi culoarea ca expresie și a vîrstei mele, și a climatului în care trăim, a greutăților care apasă asupra oamenilor de azi ... Dominanta cromatică a picturii trebuie să fie oglinda lumii.*

— Iar după îndelungata luptă cu roșul — luptă în care s-au consumat reciproc culoarea și pictorul...

— ... de atunci e o pauză ...

— ... da, o pauză a griurilor mai calde sau mai reci, care presupun — sau mai degrabă prevestesc perechea de complementare galben-violet.

— Nu-mi este încă posibil să intru în lumea violetului, pînă ce nu mă voi fi limpezit într-o perioadă de griuri.

— Griurile acestea sînt — mi se pare — cele mai propice efectului de tranziență și de transducție la care aspiri.

IOAN HORGA — Există, așadar, o necesară gestație în gri, repetată de fiecare dată înainte de a trece la o altă culoare.

— Așa e, pentru că fiecare culoare nu este altceva decît o treaptă de gri.

I.H. — Această pîlpîitoare alternare de mai cald-mai rece, de subtile, abia perceptibile tendințe luminoase disjuncte ale aceleiași culori (și, în fond, ale aceleiași valori tonale), alcătuiește un fel de drum oscilant către un al treilea termen care e griul. Fiecare oprire într-o culoare e, de fapt, un mereu reluat excurs către gri și în gri.

— Da, este o tatonare. Dintre cele șapte contraste cromatice, cel mai dificil este contrastul de calitate, care se obține prin găsirea griului echivalent unei anumite culori: să faci, de exemplu, o paletă de griuri la treapta galbenului, în care acesta să apară doar ca o notă de maximă tensiune, în timp ce totul se ține prin dominanta griului. Dacă ai greșit doar cu o miime valoarea griului, pictura nu mai cîntă. Acolo se verifică retina pictorului: a găsi valoarea griului ca treaptă de lumină care să corespundă luminozității sau strălucirii unei culori.

I.H. — În fond, griul conține istoria latentă a fiecărei culori.

— El conține, vrînd-nevrînd, complementara culorii pe care o pui, iar dacă nu-i găsești treapta potrivită, nu cîntă în raport cu acea culoare.

— În general, eviți culorile tari, gălăgioase și preferi murmurul tentelor rupte, relativ egale ca valoare unele cu altele.

— Culoarea de pictor — există acest termen — presupune un anumit grad de saturație a cărui depășire o face să devină agresivă, de nesuportat. Pictura nu este altceva decît exercițiul de a ține ochiul pe o anumită treaptă de intensitate, care să fie născătoare de sentimente, de idei ...

— ... și care să-l îndemne să zăbovească pînă cînd privitorul își apropie șansa de a accede la trans-vizual. În cazul exprimărilor vehemente, însă, tabloul riscă să-și livreze secretele dintr-o dată: te consumă pe tine, se consumă în acel timp pe sine, pînă la epuizare.

I.H. — Te consumă senzorial pentru că, punînd alături două culori saturate într-un astfel de raport încît ele să se flateze una pe cealaltă, una prin cealaltă, în ultimă instanță ceea ce se mărește este *materialitatea* culorii, aș numi-o mai degrabă materitate, senzualitate pigmentară. Relațiile cromatice de acest fel alcătuiesc un ramificat și harnic mecanism de extrapolări, de trimiteri / aruncări ale culorii în afara ei, în *altă* culoare exterioară ei. Semnificativ mi se pare că un asemenea cîmp de relații ne ține mereu în exterioritatea divers corporală a culorii, o diversitate continuu provocată și hrănită. La Horea mi se pare însă că se întîmplă o ciudată răsturnare a însuși sensului relației — instrument al corporalității, al senzualismului ...

— ... sau al patetismului culorii ...

I.H. — ... și anume, se petrece o ontologizare a numitei relații, o mutație a ei din vechea calitate de unealtă docilă a unei perpetue extrapolări, în aceea de *obiect*, de energie substanțializată. Privim acum în imagine nu diversitatea cromatică a unei exteriorități dilatate senzorial prin alăturare, ci interiorul *unei* singure culori *locuite* de o intens pulsantă activitate relațională (care formează prin sine o anatomie intimă, dematerializată). Se întîmplă aici o spiritualizare a culorii ...

— ... pentru că scoți din ea toți factorii fizicali, culoarea rămînînd un extract spiritual al ei înseși.

I.H. — Cobori în culoare așa cum cobori într-un sunet.

— Exact. În muzică, sunetul secund este mai important, și nu sunetul primar. Oricine poate trage cu arcușul pe o vioară, dar nu oricine poate obține sunetul secund.

I.H. — Intrînd în culoare ca într-o lume, începi să asiști la un soi de proiecție multiplă a identicului cromatic, multiplă nu atît ca spațiu cît, în primul rînd, ca timp, ca temporalitate, ca: atunci — acum — mai devreme — mai tîrziu, fiecare infim pas spre rece sau spre cald constituind un moment (abia) distinct al «vieții» culorii. A intra — de pildă — într-un galben (care nu te mai aruncă în afara lui, în altă culoare, într-o alteritate) înseamnă *a vedea timp*, a trăi vizual o indefinită *succesiune* latentă de trimiteri, tendințe, gesturi, poziții ale aceluiași personaj cromatic, adică o întreagă actorie a galbenului, un fel de teatralitate spirituală a acestuia.

— Dar această eliberare lăuntrică, această izgonire a micuțului ego, pentru ca locul rămas disponibil să fie locuit, pătruns de energetica unei culori — nu seamănă oare cu inițierea și îmbunătățirea de sine prin rugăciune?

I.H. — Poate că da. Numai că sînt mai multe feluri de rugăciuni. Există o rugăciune care e regresiune, somnolență a gîndului, absență a lumii în noi; și există o rugăciune care seamănă, dimpotrivă, cu un șoc al lucidității, cu a deveni cît mai intens atent la prezența imaginii care tocmai se ivește. O asemenea rugăciune atentă ar fi nu o părăsire a lumii, ci mai degrabă o ne-absență a ei prin concentrarea întregului ei infinit ipostaziat, într-un unic moment senzorial, un fel de zen. Pentru călugărul zen, infinitul e fiecare «aici» sau «acolo», totdeauna ca prezență, ca un foarte concret «acum» punctiform. Nemișcarea privirii în fața acestui prezent punctiform conține, înghețată, o virtual nesfîrșită călătorie în real, cu o inumerabilă varietate de situații tasate. De altfel, dacă privim mai mult timp, perfect nemișcați, o suprafață de culoare omogenă, la un moment dat culoarea începe ea singură să se «miște», ea capătă o ușoară legănare spre cald sau spre rece, în jurul ei înseși, rămînînd totuși, în chip ciudat, în sine — de fapt, cufundîndu-se mai adînc în propria sa personalitate monocromă de albastru, de roșu, de ocru.

— Asta înseamnă că, pentru pictor, culoarea trebuie să fie o obsesie. Eu am lucrat în lumea roșului vreo 15 ani, fără să ies din această paletă pe care am tot frămîntat-o pentru a putea să scot din ea tot ce se poate scoate. În momentul în care m-am acomodat și am intrat destul de adînc înăuntrul roșului, l-am abandonat. A urmat nevoia de gri, pentru a putea trece mai tîrziu către altceva. Dar fără obsesie, fără să ai plăcerea de a intra înăuntrul culorii pe care o contempli, fără acest dialog a spiritului cu fizicitatea, pictura nu este cu adevărat Pictură.

— Deci nu e vorba doar despre pura vizualitate — aceasta are doar rolul unui releu.

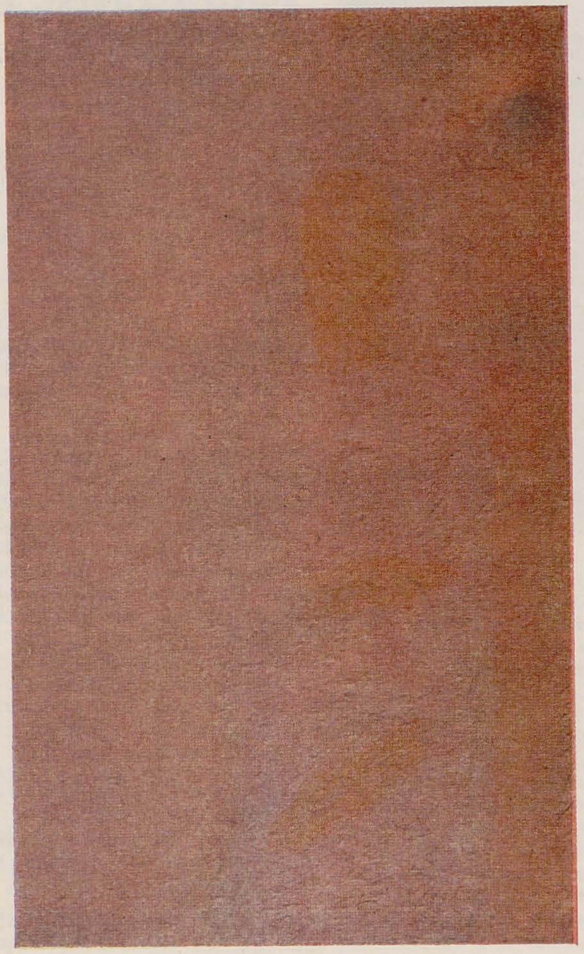
— Da, este o treaptă. De altfel, pe vremea pure vizualități s-au făcut și foarte multe lucruri agresive neartistice — foarte multe kitsch-uri. Acum, însă ne aflăm într-o epocă propice spiritualizării culorii

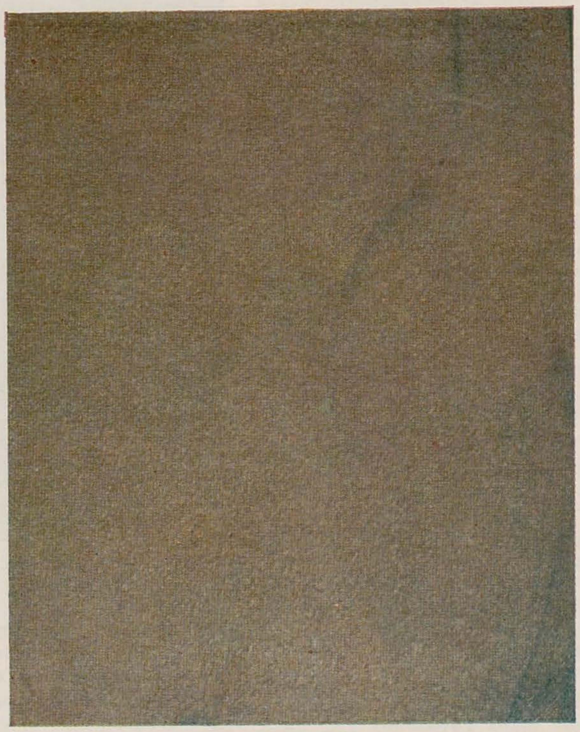
I.H. — Nu încerci și tentația apropierii de negru?

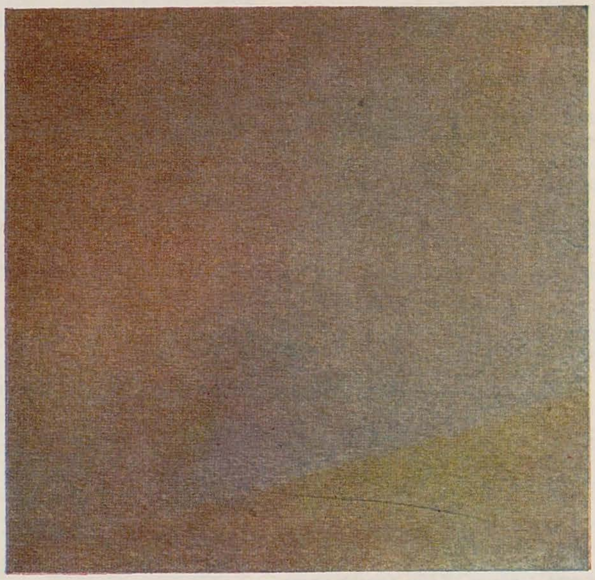
— Știu eu ... Mă gîndesc la Soulages: ce poate el să facă în lumea negrului, cît poate să scoată de acolo! Am vorbit însă, mai devreme, despre alb și

* în acest moment al discuției, sosește în atelier Ioan Horga

https://biblioteca-digitala.ro







MIHAI HOREA
Ipoteticul portret
Fără titlu
Geea III

despre raportul culoare-formă. Spuneam că o măsurabilitate exactă nu există decît în lumea albului, căci acolo unde apar valori și calități diferite de culoare, orice măsurătoare perceptuală devine nesigură. Această arie, de exemplu, pare să aibă o anumită suprafață dacă e colorată în galben și o alta dacă schimb galbenul cu albastrul. Noi nu percepem lumea cu centimetrul, cu măsurătoarea inginerească — o percepem cu niște senzații care suferă modificări de la o valoare la alta, de la o culoare la alta.

I.H. — În același timp, percepînd-o prin astfel de modificări, reiterăm pe fiecare treaptă aceeași experiență a griului în culoare — prin subtile treceri de la ocru, de exemplu, la *același*, dar cu o impersonală, ușor altă trimitere spre gri. Relația nu se dizolvă în exaltarea materialității culorii printr-o altă culoare, adică printr-un reciproc adaus de senzualitate cromatică stîrnită, ci devine ea însăși stăpîna culorii pe care o dematerializează, o reduce la un minimum de gălăgie formală.

— Exact. Eu vorbeam de fizicitatea culorii . . .

I.H. — . . . o fizicitate de acum purificată, controlată de o calm-severă zgîrcenie pigmentară. Încerc însă să-mi explic această nouă opțiune pentru violet. Presupun că e vorba, nu atît de o opțiune « liberă », cît de o *ajungere* nu neapărat voluntară, la violet, de o nouă treaptă stabilită undeva « în ceruri », ca o *regulă* a experienței Horea. Violetul, culoare umbroasă și profundă, are o particularitate față de altele: la culorile preponderent calde sau reci, dacă prelungim virtual pulsația lor într-o direcție sau alta, la capătul unei singure direcții vom întîlni griul sau negrul. Cînd culoarea respectivă e caldă, întîlnirea se va petrece în direcția virării complementare spre rece, și invers. Ei bine, cu violetul, culoare ascunsă și vicleană, unde tensiunile de caldrece sînt echivalente, se întîmplă două lucruri: — întîi, că nu o singură direcție de prelungire virtuală a numitei pulsații, ci amîndouă direcțiile întîlnesc negrul; al doilea, că acest drum (fie el și doar virtual) către negru e foarte scurt, mai scurt ca de obicei, datorită strînsei înconjurimi a ne-culorii, a negrului.

— . . . sau a ultra-culorii, a culorii absolute. Poate însă că pentru Mihai Horea — adversar declarat al oricărui contrast valoric în pictură — negrul nu este altceva decît urma intenției ordonatoare și constructive a celui care desenează, măsurînd și sectoriind spațiul pînzei, pentru a o face aptă să primească culoarea. Pe de altă parte, cred că predominanța liniștit-luminosului e o specificitate a spațiului nostru de cultură — atracțiile chtoniene le simțim mai puțin. Simțim nevoia de tihnă, dar nu de acea tihnă a rumegătoarei mulțumite de hrana cea verde. Nu avem, parcă, nici o propensiune spre brunuri — spre acea culoare a lipsei crase de spiritualitate.

— Ți-am mai spus că mama mea nu suporta galbenul și verdele, în țesăturile pe care le lucra. Am remarcat de altfel, în arta populară, că aceste două culori apar doar în portul din partea de nord a țării, unde trăiesc ruteni, sloveni și alte populații. De ce psihologia românului exclude aceste culori? Pentru că — cred eu — omul trăiește în galbenul și în verdele peisajului său, acolo își desfășoară munca țăranul.

— Și atunci, galbenul și verdele i se par niște culori prea la îndemînă, dătătoare de satisfacții lesne de obținut și lesne de uitat.

— E mare universul acesta al culorii, am putea să discutăm la infinit despre el. Interesant este, în legătură cu ce spuneam mai înainte, că într-o ambianță dominată de verde și de galben, casele primesc în zugrăveală nuanțe de albastru spre violet.

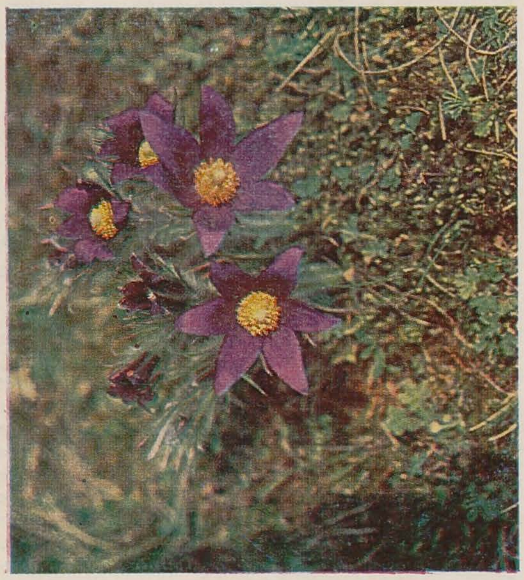
I.H.: Albastrul putînd fi cerul de departe, saturat de memoria albului, iar violetul — misterul lăuntricității, ambiguitatea, presimțirea apropierii asimptotice de negru.

https://biblioteca-digitala.ro

culoarea salvată

(Am putea spune că cele cîteva ședințe de lucru ale explorărilor noastre în dialog au avut ca temă FOCUL și FOCARUL—plimbate din cromatologie și pînă în mitologia personală a pictorului și invers . . . către orizontul de fluidități al violetului primordial. Sintetizînd și reordonînd replicile din transcrieri, am încercat să alcătuiesc o singură convorbire legată.)

TH.R. — Fiecare dintre culorile pe care le folosește un pictor arde și se stinge în felul ei. Focul, flacăra, scînteia te-au preocupat dintotdeauna și îmi amintesc de utopia ta genuină a zborului spre Lună, cu un aparat înjghebat ad-hoc, avînd ca model tractorul de acasă, cu scînteierile de roșu activ ale bujiilor sale. Îmi amintesc și de primele tale desene din ciclul GEOMETRIA ȘI NATURA, de vremea cînd te tot urmărea imaginea CHIBRITULUI-CU-FLACĂRĂ: aprindeai și iar aprindeai bețe de chibrit, te uitai fascinat la ele, reținînd în desen mai ales arcuirea în sus a bățului, imediat înaintea stingerii.



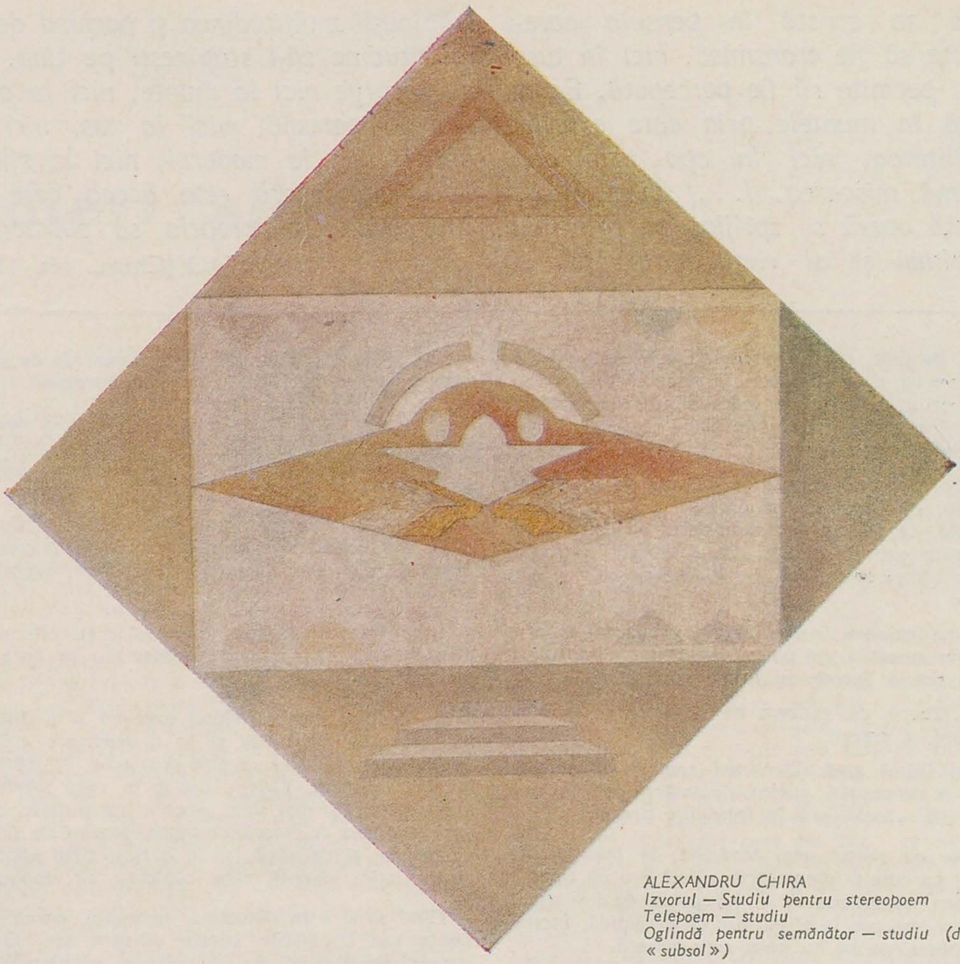
Perechea G-Vi (foto prof. gin. T. Redlow)

ALEXANDRU CHIRA — *În loc să mă împrăștii în lumea semnelor și a materiilor, căutam și pe atunci să practic o cultură intensivă. Insistam deci asupra unui și aceluiași semn, pînă cînd acesta căpăta « portret ». Observam cum focul dă haină eterică unei linii drepte. În același timp, mă preocupau — ca teme — scînteia, începutul, momentul declanșării unei fapte, a unui vis . . . Este însă o mare deosebire, ca expresie plastică, între flacăra exultînd într-un optimism greu de stăvilit, focul devastator și — în zona picturii mele — focul controlat de geometrie: flacăra ce se oprește întipărită într-o matrice.*

— Întotdeauna se afla desenat prin preajmă « săculețul cu pion pentru memorie».

— *Contemplînd fluctuația flăcării, conturul ei mișcător, recepționam proiecții dinspre fundalul memoriei: îmi reveneau în valuri, resuscitate, toate experiențele din copilărie. PIONUL era pentru mine un concentrat de recoltă obținută prin senzori și, tocmai de aceea, asociam* CHIBRITUL-CU-FLACĂRĂ — *scurtcircuitînd sensurile — diferiților senzori ai portretului.*

— De ce, însă, o apropiere a flăcării de ochiul care a luat locul urechii, în timp ce mîinile — vulnerabile la ardere prin tactilitatea « ochilor » din buricele degetelor — rămîneau liniștit împreunate, într-un semn al reculegerii atemporale? În mod normal, nu-ți frigi nici irisul și nici timpanul.



ALEXANDRU CHIRA
Izvorul — Studiu pentru stereopoem
Telepoem — studiu
Oglindă pentru semănător — studiu (detaliu « subsol »)

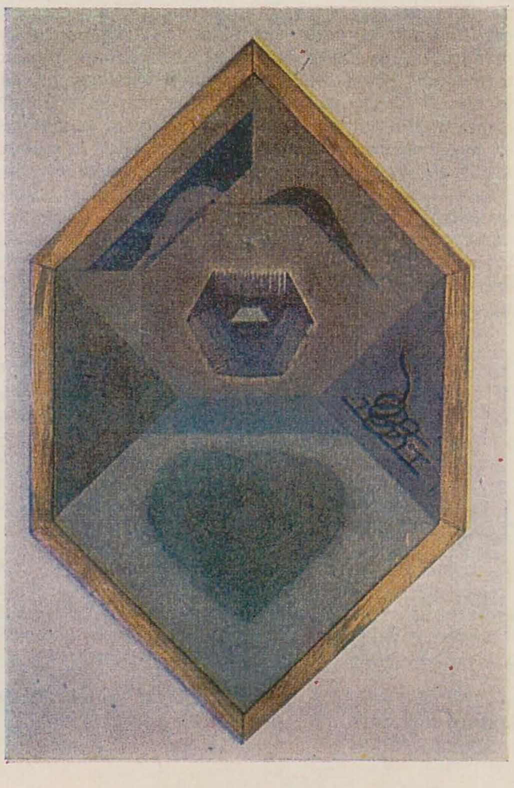
— *Asocierile de acest fel n-au niciodată o cheie de interpretare. Urmăream să-mi creez o stare de tensiune, să-mi deschid o lume. Iar dacă vorbești despre buricele degetelor, ele ar putea avea funcția unor senzori concentrați.*

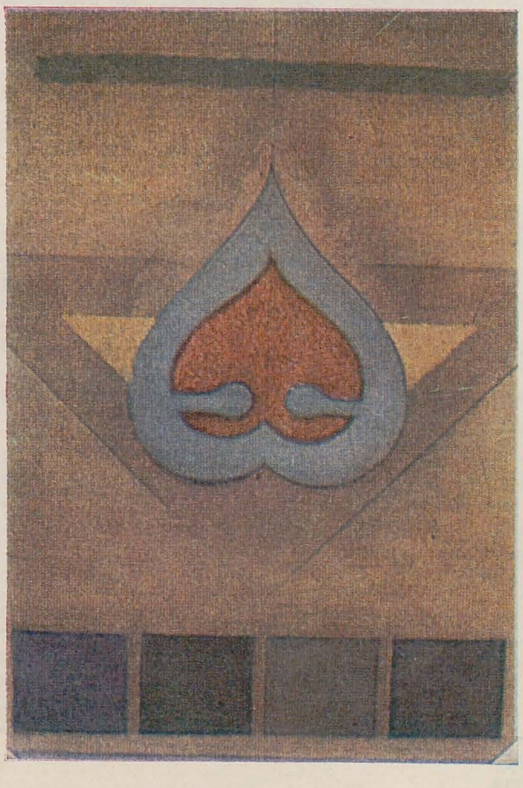
— Sînt și niște ochi care parcurg un drum, călătorind pe suprafețele lumii, ca o carenă de barcă a gîndului.

— *Da, drumul, călătorirea, parcurgerea . . . Traseul străbătut ți se adună în spate ca nu covor ce se tot rulează, ca o fîșie ce nu admite să rămînă în urmă . . .*

— Dar la capătul din față al drumului, ce s-ar putea afla? Poate că întrevedeai, în flacăra desenată și întipărită, ceea ce aveai să numești TEMPLUL AȘTEPTĂRILOR — poate și cu gîndul la întrebarea glumeț resemnată pe care ți-a pus-o cîndva tatăl tău, Traian Chira: « De ce nu proiectezi și un aparat pentru vindecat oameni? ».

— *Se spune că speranța este motivația principală a acțiunii, dar eu cred că actul artistic motivat profund*





https://biblioteca-digitala.ro

Opera nu constă în pensula care-i permite să fie transmisă, nici în tuşul care-i permite să fie percepută. Ea nu constă în muntele prin care exprimă imobilitatea, nici în apa prin care exprimă mişcarea. /. . ./ În realitate, această operă se sprijină pe principiul disciplinei şi al vieţii: prin Unu să stăpîneşti multitudinea şi pornind de la multitudine să-l stăpîneşti pe Unu. Ea nu recurge nici la munte, nici la apă, nici la pensulă, nici la tuş, nici la antici, nici la moderni, nici la sfinţi. Adevărata operă este aceea care se întemeiază pe propria sa substanţă.

SHITAO (China, cca 1720)

începe, de fapt, cu resemnarea. Există, poate exista în fiecare om o vocaţie nobilă a resemnării.

— Şi totuşi, artistul se joacă simili-dumnezeieşte pe pămînt . . . Se mai spune şi că Dumnezeu rîde cînd omul gîndeşte . . .

— Sau poate că El zice aşa: «*Duceţi-vă la culcare şi visaţi cît timp Eu gîndesc*» *. . . Mi-L închipui, cîteodată, ca pe un mare proprietar de calculatoare electronice ultrasofisticate, în care tot introduce diferite cartele perforate, experimentînd asta şi asta şi asta . . .*

— Să ne reluăm firul dialogului despre arderea culorilor noastre. La un moment dat, ai întipărit flacăra într-o formă de inimă răsturnată.

— Am făcut-o din pulbere de cărămidă, ca urmă şi umbră a arderii.

— Deci inimă arsă. Dar mai apar şi gălbenuşul solar, «lămpaşul» aprins, «pasărea de foc» a vîrtelniţei —toate ard în felul lor propriu.

— Toate au sensul unei tentative de imortalizare. Tiparul pe care îl cream prin vidare era un tipar al aşteptării: aşteptarea de a fi populat, de a fi locuit. Şi atunci, am pus în el pulbere de cărămidă, încenuşată uneori, ca să nu pară roşu-actuală.

— Şi aşa au apărut, în sistematica abordărilor tale proiectuale, flacăra-inimă-cărămidă, mîinile-cenuşă, lumina-căldură din aurul făinii de porumb. Există însă şi pîlpîirile violete, ca un fel de pre-flacără, sau, dimpotrivă, ca o altă amintire a flăcării dintîi. Observ, de altfel, că ai cam dat afară din tablou atît verdele bucuriei fără de gînduri a consumului, a siestei, cît şi roşul activist al faptei celei bune sau rele.

— În general, aş vrea să folosesc astfel culoarea încît ea să nu deranjeze niciodată prin prezenţă: să fie impalpabilă, iar desenul să apară ca un excurs desfăşurat «*în aer*» *şi nu aplicat pe suprafaţa senzuală a panoului. E adevărat că roşul şi verdele nu apar în pictura mea ca tente saturate . . . Iar dacă e să vorbim despre mitologia culorilor, eu opun roşul incisiv al tractorului şi verdele feminin al vegetaţiei; tot astfel, femininul albastru al apei şi cerul-bărbat, locuit de lumină şi căldură:* «*de fecundatul*» *şi* «*fecundatorul*»*. Violetul, însă, are în el şi sanguinul şi celestul — el poate fi socotit ca o medie între ziua cosmică şi noaptea cosmică . . .*

— /. . ./ sau între Tatăl şi Mama lumilor.

— Dacă am trăi într-o lume de dincolo de văz — a unei vederi absolute care nu ţine de ochi —, atunci violetul electric, fosforescent, eteric, n-ar aparţine nici întunericului absolut — prin care nu se poate exprima Pictura — nici zilei totale. Această culoare e pentru mine ca o sinteză care împacă domeniul limitat al vizualului cu ceea ce este «*dincolo*»*. Dacă aş vrea să exprim prin vizual a-vizualul, aş recurge la violeturi . . .*

— . . . ceea ce se pare că şi faci, de altfel, întrucît în pictura ta toate se scaldă într-un mediu fluid de tentă gri violacee, ca într-un fel de lichid amniotic — cum îţi place să spui — care ocroteşte viaţa, creşterea lucrării.

— Este şi un liant al tuturor componentelor imaginii, iar pentru ca acest fluid să nu curgă din lucrare, ea îşi are fixate limite geometrice. De fapt, de fiecare dată este doar o secvenţă, un decupaj din Marele Fundal care nu poate să apară decît ca propriul său detaliu. La fel sînt şi zăpada, apa, lanul, ogorul, cenuşa, mălaiul — oricît de mult ai pune într-o lucrare, niciodată nu poţi cuprinde întreg lanul, de exemplu; rămîne la nesfîrşit doar o parte a întregului.

— Avem, deci, violetul ca un fel de contiguitate a zilei cu noaptea şi a nopţii cu ziua, după cum avem şi fluidul-fundal violaceu, ca prilejuire de factual, de concret.

— Poate că la început n-au fost roşul şi albastrul, ci violetul. Aceasta trebuie să fie cu adevărat culoarea primară: un violet luminos, transparent, trans-senzorial.

— Îl simt ca pe un foc nemistuitor şi care nu se mistuie nici el — a cărui ardere nu se consumă niciodată.

— Pe de altă parte, violetul exprimă şi o distanţă incomensurabilă: îl văd şi la o depărtare infinită, dar şi pătrunzînd ca un plan prin mine, străbătîndu-mă hăt în spate. Violetul are în el ceva inevitabil, inexorabil . . . Şi mai simt, uneori, că vorbesc, desenez sau pictez de dincolo de spaţiul proxim, de dincolo de moarte şi de viaţă, şi în acelaşi timp dintr-un spaţiu intim, devenit cîmp subiectiv al respiraţiei.

— Cînd spui «de dincolo», presupui, parcă, mesajele sau chemările venite dinspre acel Ocean cosmic primordial de o culoare «imposibilă», nepămînteană . . . Natura acceptă violeturile doar în nuanţe crepusculare şi în petale de flori.

— Culoarea aceasta poate să aibă însă în ea şi o expresie de tăios sau de sticlos — e ceva care te duce cu gîndul la o incizie în viscere.

— Şi atunci, divulgarea masivă a acestui violet însîngerat riscă să devină un ultragiu la adresa bunului simţ.

— Violetul vegetal este însă cu totul şi cu totul altceva. Brînduşele de primăvară şi de toamnă sînt vulnerabile, parcă îşi pierd culoarea şi viaţa dacă le atingi. . . . Corelînd culorile cu anotimpurile şi stabilind complementarităţi, mă preocupă însămînţatul şi culesul, deci primăvara şi toamna pe care le ipostaziez în raportul violet-galben. Am galbenul de mirişte, care e mai mult o umbră colorată, şi galbenul către oranj al muntelui de ştiuleţi depănuşaţi; apoi galbenul făinii de porumb, care nu e reflectant precum ştiuleţii, ci absorbant; în fine, gălbenuşul de ou. Dar toate aceste culori nu-mi apar în pictură decît ca amintiri şi proiecţii într-un tipar salvator, locuit de urme şi umbre, pentru că amintirea nu are niciodată consistenţă materială. Mai apar în lucrări, după cum ai văzut, şi crengile înflorite pe care le asociez flăcărilor. Înflorite şi înflăcărate, ele nu sînt însă agresate de foc, ci mai degrabă ocrotite . . .

— . . . . arse şi lămurite, mîntuite astfel de putreziciune şi de uitare. Flori şi culori . . . Există pe la noi o floare de un galben ce adună în el tot soarele, ADONIS VERNALIS; iar mai spre solstiţiu există o orhidee rarisimă care seamănă cu un sceptru feminin, are culoarea roşu-magenta şi se numeşte ANACAMPTIS PYRAMIDALIS. Important e însă — cel puţin pentru mine — punctul vernal al Echinoxului.

— Primăvara, cînd plesnesc seminţele, avide forţe centrifuge vor parcă să cuprindă spaţiul infinit, cu generozitatea diseminării, pe cînd toamna convoacă centripet toate forţele spre infinitul interior al timpului, al reculegerii.

— Ce se întîmplă, însă, cu formele din lucrările tale: ele urcă, plutesc sau coboară?

— Faţă de nucleu sau focar, ele se îndepărtează şi în sus şi în jos şi în părţi, fiind în acelaşi timp ţinute laolaltă de marea geometrie a pînzei.

— Direcţia principală e nadir-zenit, pentru că tu gîndeşti verticala ca pe o axă a timpului. Pe de altă parte, aş spune că focarul sau echinoxul compoziţiei e, într-un fel, şi o «echinoxă»: noxe de semn contrar se întîlnesc la centru şi se astîmpără una pe alta.

— Întotdeauna am în vedere două jumătăţi aflate în simetrie sau în complementaritate decalată. Mai bine spus, întregirea «*în oglindă*» *este o simetrie decalată a complementarelor.*

— Să presupunem că ar exista şi o jumătate «eterică», întregindu-se cu cea «prinsă» virtual în oglinda tabloului.

— Da, pe acolo trece fluxul de informaţie. În general, ecranul tabloului este planul obiectual de simetrie între mine şi proiecţia mea, la egală distanţă, «*în spatele*» *tabloului. Acesta nu este decît un mijloc, un dispozitiv creator de dispoziţii, un releu pentru stabilirea raportului de simetrie. La modul ideal sau poetic, în acea jumătate trans-senzorială — acolo, dincolo de planul de simetrie al tabloului . . .*

— . . . sau aici, între el şi mine . . .

— . . . dacă vrei putem spune şi aşa; acolo sau aici se află, de fiecare dată, TEMPLUL AŞTEPTĂRILOR.

résumé

Pour le peintre et, d'une manière plus générale, pour celui qui plonge son regard dans la contemplation, la vue d'une couleur peut donner plus qu'un effet émotionnel: nous pouvons habiter une couleur, nous pouvons attendre d'elle une promesse d'amélioration spirituelle. Mihai Horea, un peintre qui témoigne d'un esprit de suite tout à fait exceptionnel pour ce qui est de la théorie, ainsi que de la pratique de sa profession, tend «vers le tout, vers le cosmique» par «la modulation de la surface, de la ligne, du point». En cherchant la compatibilité, l'harmonisation d'une couleur donnée avec une certaine forme, il est parvenu à renoncer à la forme, sauf, bien évidemment, le rectangle donné du tableau, pour plonger et demeurer dans une couleur «qui vit en soi». «Nous vivons une époque propice à la spiritualisation de la couleur» — affirme Mihai Horea, faisant valoir ce qui lui semble être l'actuelle tendance du cercle chromatique vers le gris-violet: «c'est, je crois, la couleur comme expression de mon âge et, également, du climat dans lequel nous évoluons, des difficultés qui pèsent sur l'homme d'aujourd'hui», car «la dominante chromatique de la peinture doit être le miroir du monde». Le violet représente un souci majeur, voire une obsession pour Alexandru Chira aussi. Le violet, pense-t-il, «renferme le sanguin comme le céleste», pouvant être considéré comme une moyenne entre la journée cosmique et la nuit cosmique: «Cette couleur est pour moi comme une synthèse qui réconcilie le domaine limité du visuel avec ce qui est au-delà /. . ./ Qui sait si au commencement ne fut le violet et non pas le rouge et le bleu? Le violet doit, effectivement, constituer la couleur primaire: un violet lumineux, transparent, transsensoriel». Plus qu'une teinte parfois crépusculaire, parfois végétale ou, encore, viscérale et ensanglantée, le violet — couleur de l'océan cosmique primordial — est aussi pour Alexandru Chira une sorte de «liquide amniotique de la peinture», une source perpétuelle de factuel et de concret. «Je sens parfois — avoue-t-il — que je parle, je dessine ou je peins d'au delà des limites de l'espace proche, de la mort et de la vie et, en même temps, d'un espace intime, devenu champ subjectif de la respiration».

https://biblioteca-digitala.ro

adieri albastre

liviu iliescu

Gradient: (cf. Petit Larousse) « variație progresiv descrescătoare, începînd de la un punct maxim, a concentrației unei substanțe sau a unei proprietăți fiziologice într-o celulă sau într-un organism »; (cf. Chambers Twentieth Century Dictionary) « înălțare sau coborîre graduală, /. . ./ rata schimbării oricărei cantități în raport cu distanța ».

Black hole (GN): loc în univers de unde nu ne parvine nimic, nici o licărire de lumină. Numai calculele și ipotezele « nesentimentale » consideră că acest loc ar fi ascunzișul unei materii cu proprietăți infernale: gravitație maximă care soarbe totul, corpuri cerești sau raze de lumină în trecere prin regatul întunericului absolut . . .

Ochiul care se apropie cu viteza gîndului de *gaura neagră* (GN) și care țintește în centrul întunericului vede cu periferia sa retiniană aștrii centrifugind, din ce în ce mai neclar, către *marginile oarbe ale vizibilului*, iar GN îi apare din ce în ce mai mare.

În cumpăna gîndului intervine GN cu adieri albastre dinspre SUFLETUL OCHIULUI, unde se află (poate) prezența copleșitoare a divinității nevăzute dar mărturisite. OCHIUL-DIN-SPATELE-OCHIULUI, privind înăuntru, ațintind acest întuneric, simte puternicia nedesprinderii, iar spre periferie, plăsmuiri de zodii: mituri strălucitoare care centrifug din ce în ce mai neclar către margini.

Cele de mai sus pot constitui un titlu dezvoltat ca temă pentru un tablou (sau mai multe), precum și pentru *forme în spațiu* declanșînd un proces de abstractizare. Nu trebuie înțeles că în acest fel arta ar fi subordonată descrierii, ci că textul scris poate amorsa transferarea inspirației în limbajul artei, creîndu-i — prin atmosfera educațională ad-hoc — premisele elaborării unor CONCENTRATE EMOȚIONALE cu efecte sensibilizante de mare potențialitate.

Dacă întindem brațele lateral, în cruce hristică, și dacă privim înainte cu doi ochi, încă vedem către marginile oarbe, prezența neclară, simultană a degetelor, iar atenția oscilează între obiectul ațintit înainte și extremitățile neclare ale mîinilor. Dacă, în aceeași poziție cu brațele crucificînde, ațintim întunericul unei uși deschise, atenția va fi îndreptată mai mult către marginile neclare; iar dacă am chema gîndul unui zbor, atenția către înăuntru ar oscila între extremitățile aripilor și ceea ce — în acel întuneric cu adieri albastre — ar putea fi NEFIINȚA LIMITELOR NOASTRE.

Această proprietate de a asimila și reflecta descrescător, de la un centru al clarității maxime spre periferia oarbă, se poate numi *gradient* — respectiv, *gradient în artele vizuale*. Potrivit celor constatate în urma experimentelor mele de ARTĂ BIOPTICĂ (v. articolele publicate în « Arta » nr. 7/1988 și 2/1990, precum și în « Știință și tehnică » nr. 8 și 9 / 1987), EFECTELE PRODUCTIVE ale modalităților din artele vizuale ar putea fi evaluate pe măsura EFICACITĂȚII (lor) TRANSDUCTIVE — de *reducere a entropiei* plastice prin crearea de stimuli asociați pentru unele trepte primare ale percepției. Astfel de modalități — de fapt PERMANENȚE ÎN ARTĂ — conduc în compoziție la prezențe discrete; ele se cer cunoscute și folosite eficient.

Se pot instala însă — întîmplător — și efecte surprinzătoare, cum ar fi, de exemplu, contrastul simultan, perspectiva cromatică, perspectiva valorică ș.a.

Prin permanențe s-ar înțelege, deci, acele modalități care acționează indirect și care sînt folosite de la caz la caz, fără să provoace vreodată oboseală, sentimentul uzatului. Aș aminti, dintre rezultatele experimentelor mele bioptice, *dinamica profunzimii spațiului*, prin care se realizează o creștere a valorii gradientului — este posibilitatea de transformare a spațiului plastic într-o măsură mai mare în *centru*, față de *marginea* compoziției.

La privirea pentru *percepția globală* (cu ambii ochi) cu atenția concentrată înainte, dar și cu conștientizarea formelor de la « periferia oarbă », se produc *influențe psihice* în scădere spre *margini*, pînă la limita de inhibare. De la caz la caz, se poate interveni în ce privește influențarea *centrului* de către margini, prin interpunerea unui HIATUS, la care se asociază și dozarea culorilor echilibrate de dominanta fondului.

Dacă *explorarea vizuală* presupune o privire de MĂTURARE (« balciere »), cu întîrzieri în locurile de maximă atractivitate, percepția globală suspendă explorarea, pentru a cuprinde ansamblul. Este un mod de a compune și apoi de a privi, care conduce la dispersarea atenției, distribuind-o și către margini, ceea ce are un rol important în provocarea STĂRII DE CONTEMPLAȚIE, prin reuniunea *prezențelor* din compoziție cu *evocările de adiacență* ale subiectului receptor. Se măresc astfel și posibilitățile de investigări în *domeniul preaxiomatic*, cu posibile *contiguități în știință*: mărimile fundamentale SPAȚIU și TIMP (« Știința pleacă din fața ochilor înspre lume » spunea W. Heisenberg), criteriile de IDENTIC și DIVERS ale logicii productive (F. Spisani) etc.

Experimentul bioptic permite antrenamentul în introspecție asupra spațiului și timpului, considerate într-o metrică obiectivă, realizîndu-se replici psihice: PSIHOFORMA. Identicul și diversul se realizează explorînd tabloul — sau forma în spațiu — mai întîi cu ochii liberi, apoi prin dispozitivul bioptic, și, în fine, din nou cu ochii liberi, realizîndu-se astfel ceea ce am numit CICLUL PSIHIC.

cîte ceva despre lumină*

Plecînd de la observațiile dumneavoastră asupra zonelor cromatice în flacăra unei lumînări — pe care le-am discutat contînd pe unele cunoștințe tehnice legate de formația mea inginerească — și invitîndu-mă la *considerente de intersecție*, încerc (într-o formă cumva « alchimistă ») să expun unele păreri care ar putea să constituie și deschideri pentru alte cîteva subiecte. Și în această temă — ca și în altele din domeniul artelor vizuale, dar în vecinătatea științelor — explorările au farmecul unor miraje rezultate din definiții estompate, aluzive, care țin mai mult de firescul sufletului și mai puțin de obligativitatea exactităților ce se etalează, de obicei, pentru explicări în lumea fizică.

Aș dori să retrăiesc într-o oarecare măsură senzațiile alchimiștilor «posedați» care, în fierturi cu ingrediente din lumea lor fizică, amestecă rugăciuni (păgîne), învățate sau revelate în sufletul lor, venind de departe; din misterul cărbunilor pîlpîinzi, cu reflexe vinete, din efluviile mișcătoare de pe pereții peșterilor, în nopțile cu ploi și tunete îndepărtate, din ațipiri și treziri în frică . . .

Aflîndu-mă la intersecția dintre *a simți* și *a ști*, vorbele mi se adună cînd în evlavii (efluvii), cînd în înșiruiri descriptive de fenomene aparent simple. Poate că pentru a stimula emoțiile creatoare este necesar să lăsăm să răzbată în noi impulsurile atavice ale întrebărilor fără răspunsuri, declanșatoare de *fiori ai misterului* care, uneori, pentru alungarea disperărilor, au născut și « chipuri cioplite ».

Domnule Theodor Redlow, cred că atunci cînd ați contemplat flacăra unei lumînări, izolîndu-vă de banal prin impulsul unei « transe », într-un moment de întoarcere la primitiv — păstrîndu-vă însă luciditatea sensibilității —, ați avut percepția unei picături de *duh* materializat în această flacără plăpîndă în care se înalțau *violetul, albastrul, galbenul* conturat de *portocaliu*.

Ritmurile utilitare ale vieții « de consum » — cu răgazuri de meditații prefabricate, flancate uneori de sufocante explicații axiomatice, aparent complete, despre toate ce se întîmplă — insatisfac tot mai mult *nevoia de mister*; chiar atunci cînd apare senzaționalul — ca de pildă ceva neidentificat numit OZN — se caută, cum e și firesc, explicații « de minte întreagă ». Astfel, și picătura de lumină a lumînării a fost găsită ca fiind un proces de ardere incompletă (sînt cele care ne apar cu *luminanță maximă*), cu un nucleu mai rece — proces de ardere pentru care veșnicul și sfidătorul spirit prometeic a consolidat furtul, prinzîndu-l în lanțurile puternice ale formelor fizico-chimice.

Așa cum — pentru arderile din procesul vieții — se aspiră (inspiră) oxigen, omului i s-a revelat, încă « dinaintea demultului » . . . i s-a revelat, ca o paralelă proorocită, legătura dintre această flacără și sufletele celor care au fost, dintre soarta celor care au rămas și a acelora care vor fi să vină.

Deși lumina lumînării are aceeași esență materială ca și lumina soarelui (radiații electromagnetice), totuși spectrul lor diferă, iar diferențelor le-a corespuns, cum era firesc, diferența perceptuală cu *instalări* în structuri psihice mai amplu diferențiate decît corespondentele lor fizice. În relația lumină-om, Soarele, cu temperaturi înalte (către 6000 grade C la suprafața sa), radiază un spectru larg din care rezultă pentru ochi *lumina albă* cu maximul energetic înspre *violet*, în timp ce *lumina lumînării* are temperaturi mai joase (în jurul a 2000 grade C) de la care se percepe, în principal, tonalitatea *galben spre portocaliu* și care are maximul energetic în domeniul radiațiilor *roșii*. Deplasarea percepției către *galben* se explică prin aceea că sensibilitatea ochiului scade foarte mult spre radiațiile *roșii*. Acestor diferențe spectrale le corespund, după cum se știe, o mare varietate de stări psihice.

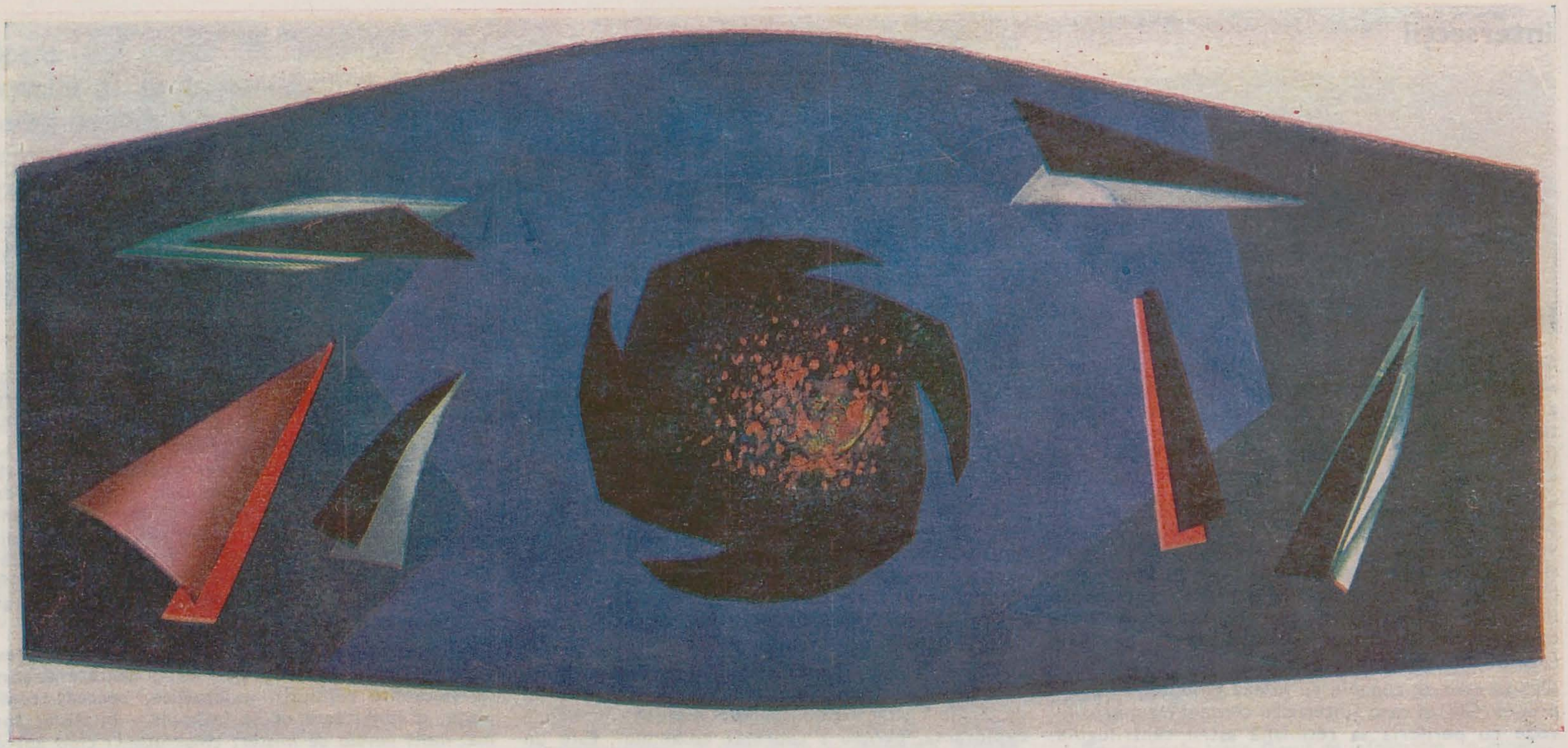
Nu prea departe de adevăr, alchimiștii presupuneau că în corpurile care ard se află o substanță pe care au numit-o « flogistic », încercînd să explice misterul arderii dar, în același timp, amplificîndu-l. După cum știm, arderea nu este altceva decît o reacție de combinație cu « banalul » oxigen. Pentru *antrenarea imaginației*, menționez însă faptul că în tehnica proceselor de ardere se consideră *deflagrație* o ardere cumva liniștită care, de exemplu, se propagă într-un gaz combustibil cu viteză de cîțiva metri pe secundă; și, mai excitant, se numește *detonație* o ardere explozivă cu viteză de propagare de ordinul miilor de metri pe secundă.

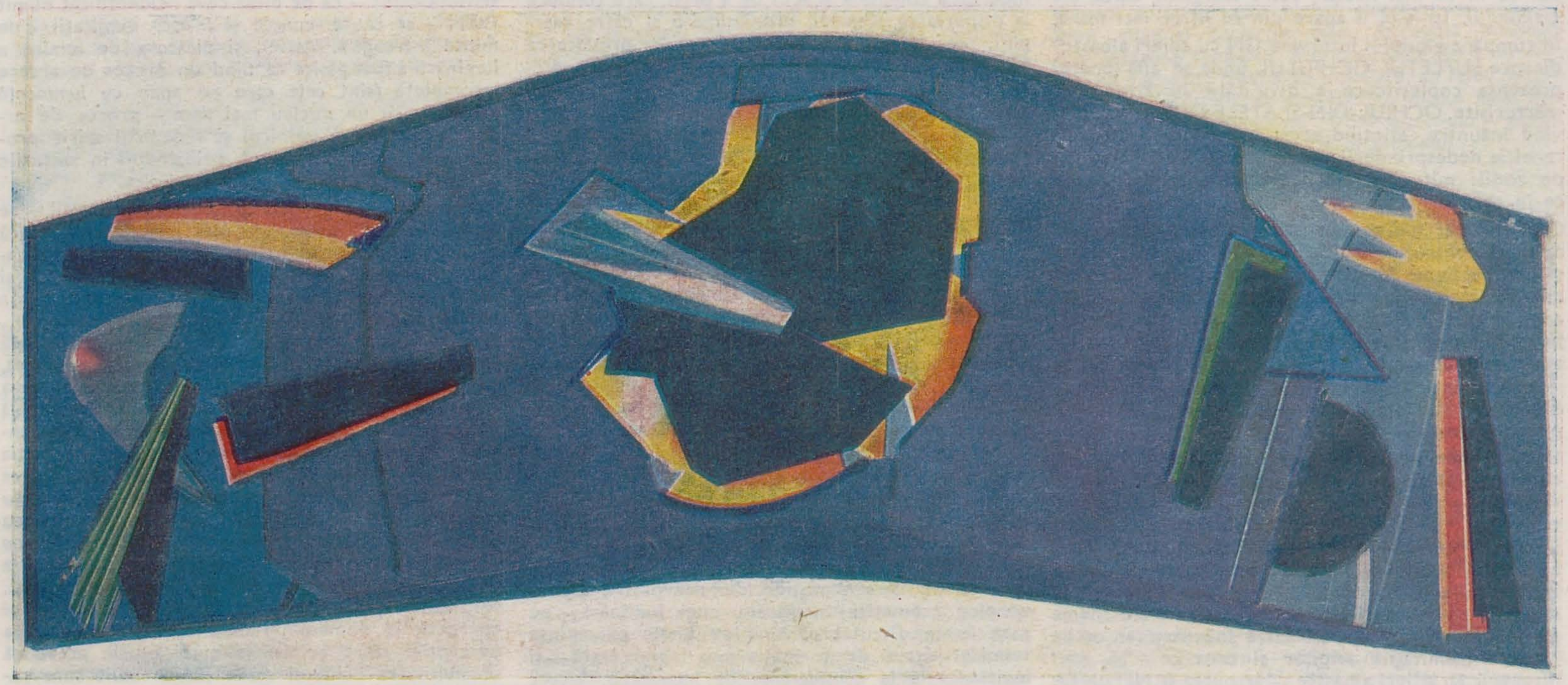
Dar cîte combinații de forme pot să apară în întunericul din spațiul ce cuprinde sîmburele de lumină ecranat de palma mîinii, făcînd marginile degetelor să devină translucide — lumină ce se reflectă pe chipul celor două femei aplecate asupra misterului venit în miez de noapte, către veșnicia Misterului?

București, 2 mai 1990

* scrisoare către dl. Theodor Redlow

https://biblioteca-digitala.ro

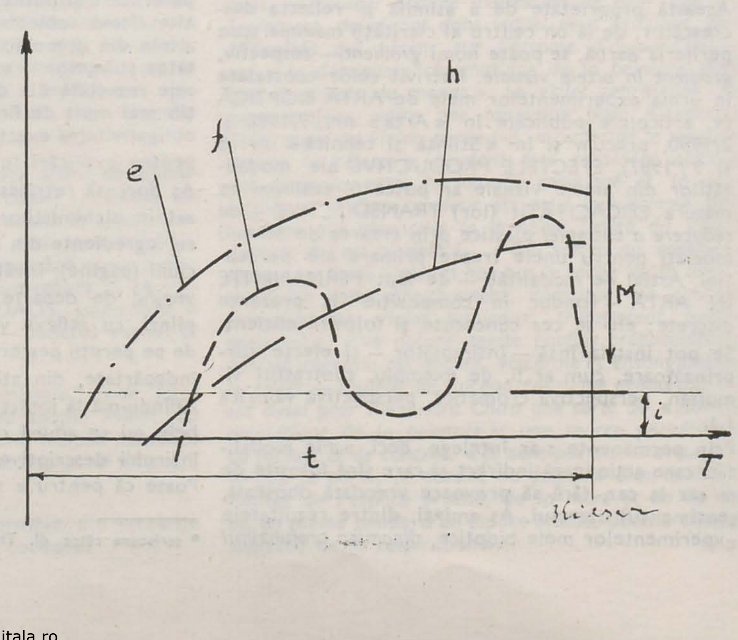




LIVIU ILIESCU — schițe pentru un tablou bioptic (percepția vizuală totală)

graficul percepțiilor stimulate prin arta bioptică

- *I* — coordonata intensității senzației vizuale
- *T* — coordonata timpului de adaptare psihică (este măsurabilă și diferă de la subiect la subiect)
- *t* — durata ciclului psihic: se privește cu ochii liberi, apoi prin dispozitivul bioptic, apoi iar cu ochii liberi; finalul ciclului (în momentul îndepărtării dispozitivului) este exprimat prin vectorul *M*.
- *i* — senzații remanente sau impresii reziduale — ciclul psihic nu este complet reversibil; la îndepărtarea dispozitivului bioptic se privește cu «alți ochi».
- e — evoluția *hiperspațiului* plastic: apar efecte stereoscopice; lucrarea este astfel concepută încît se rup legăturile din reprezentările convenționale — valențe spațiale ale unor pete de culoare intersectate sau suprapuse; transgresare a legăturilor naturaliste (de exemplu, roata carului se poate transforma, prin privirea bioptică, astfel: obada, spițele — între ele — și butucul ocupă poziții în hiperprofunzime, transferîndu-se într-un alt spațiu, cu alte legături — oarecum neologice față de reprezentarea firească); este prezent fenomenul de antantă a retinelor.
- *h* — evoluția *antispațiului* plastic: elementele care la privirea normală prezentau o perspectivă naturalistă (roșu apropiat, albastru îndepărtat, linii de fugă spre orizont) se percep, la privirea bioptică — printr-o adaptare mai lentă — inversat; deși antispațiul apare ca un fenomen de pseudoscopie, prin invenția artistică se pot obține deturnări perceptuale și contrarietăți psihice cu tendința de instalare categorială.
- *f* — evoluția *psihospațiului* plastic: prin dispozitivul bioptic, fiecărui ochi i se adresează forme și culori diferite — de exemplu, unui ochi i se transmite un pătrat iar celuilalt un triunghi; sau unuia albastrul iar celuilalt roșul; se percepe oscilant, cînd pătratul cînd triunghiul, cînd albastrul cînd roșul; în cazul unor repere cu efect de antantă retiniană, culorile se amestecă psihofiziologic și apare ca rezultantă violetul, cu pulsații de virare înspre roșu sau înspre albastru (graficul prezintă variația intensității senzației vizuale pentru o componentă — un singur ochi).
- e și *f* — *transformări* în percepție ale spațiului, într-un timp psihic de acomodare, care se dilată pe durata unui ciclu, în funcție de subiectul receptor; acest timp, măsurabil din exterior, este transpus pe o scară definită fizic ca obiectivă.



https://biblioteca-digitala.ro

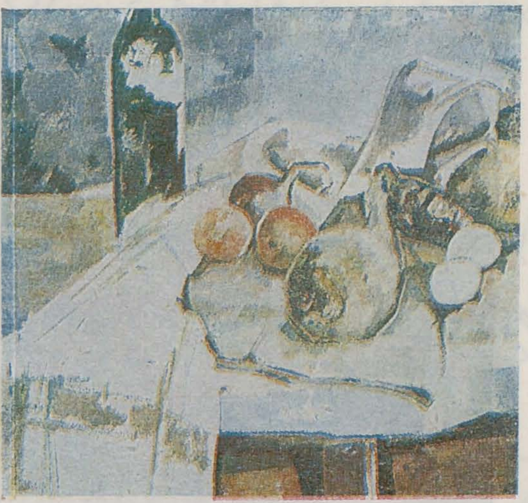
Puțin timp înainte de a muri (lui Bach — n.r.) îi revine, pentru cîteva clipe, vederea, de cîtva timp pierdută; revede pe toți ai săi, iar cînd Magdalena îi arată un trandafir roșu, el rostește acel: «dar sînt culori mai frumoase acolo unde mă duc!» /.../

CONSTANTIN NOICA

MARIANA MACRI
1 Covorul Mariei
4 Covorul Mariei (detaliu)
5 Motivul ochiului (mandorle)

covorul cu mulți ochi

ȘTEFANIA GRIMALSCHI
2 Natură Statică (detaliu)
3 Nașterea lui Eminescu
(«Frumosul vine pe apă»)



TH. R. — Nu e oare o lipsă de bun simț, o gafă a ălosilor minții, să vorbim solemn despre suprem?

MARIANA MACRI — *În preajma absolutului, a supremului, te simți ca o furnică sau ca un fir de praf. Esențial este nu ceea ce face omul, ci cum este sau ce este el ... Nu se poate fără smerenie.*

— Ce-am putea crede că face Dumnezeu cînd omul gîndește?

— *Sînt lucruri care pe noi ne depășesc. În orice caz, nu se poate concepe un Dumnezeu fără umor. Există o istorioară despre un mare om al bisericii care s-a dus pînă pe o insulă îndepărtată, unde trăiau trei călugări modești cărora le mersese vestea că sînt oameni sfinți — mult mai mari decît el în fața lui Dumnezeu. Și-i vede pe sfinții părinți, mirat că nu se remarcă nimic neobișnuit în felul lor de a fi, și li se adresează: « Voi nu faceți cine știe ce, nu duceți o viață aspră de autoflagelare, mîncați și vă îmbrăcați ca toată lumea, nu suferiți de frig sau de arșiță — care e de fapt viața voastră, ce faceți voi de fapt toată ziua? » Și ei răspund: « Păi nu facem nimic special. De dimineață pînă seara ne spălăm, ne îmbrăcăm, mîncăm, iar în restul timpului ne rugăm așa: tri-noi-Tri-Voi-miluiește-ne pe noi ». Va să zică cei trei frați călugări se adresează Treimii dumnezeiești — simplu, cu credință, cu încredere și atît, fără a căuta să afle ce face Dumnezeu cînd noi gîndim sau ce facem noi cînd Dumnezeu gîndește. Disecarea și interpretarea nu sînt bune.*

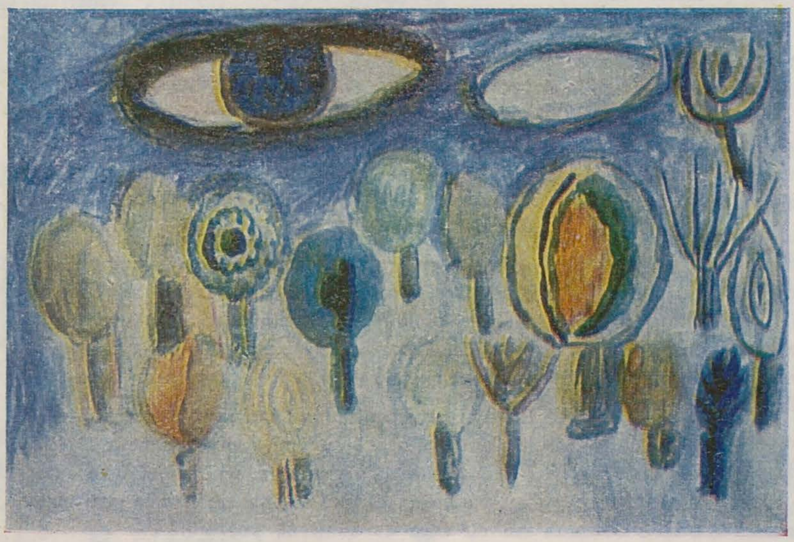
— De vreun an încoace am tot mai acut sentimentul că omenirea se află în pragul unei transmutații, că ne îndreptăm ori spre dezastru ori spre lămurire.

— *Se constată, în general, o pervertire și o secare a sevelor. E un moment crunt ... Ar trebui ca fiecare să intre în cămăruța lui și să se adune: nu însingurare, ci adunare, concentrare către înăuntru. Să nu fii deci străin de tine însuți, să te găsești.*

— Societatea tinde să aducă în rînd diferitul, deosebitul — să-l facă să semene prin aplatizare.

— *Este funciara înstrăinare a omului de cei de-alături ... Și iată-ne înspre începuturi, la Cain și Abel. Ce simplu e să-ți omori fratele! E gîndul rău față de celălalt.*

— Se tot vorbește despre frăție, dar mai mult ca asemănare și nu ca iubire a celuilalt tocmai pentru că e diferitul tău. Ce e de făcut?



https://biblioteca-digitala.ro

nuanțe de ocru auriu și roz, obținute prin vopsire cu foi de ceapă, sînt tot mai palide. Îmi place însăși ideea decolorării pînă în momentul în care nu se va mai putea citi decît modul în care covorul a fost țesut.

MARIANA MACRI — Semn de meditație (asamblaj textil)

culoarea de dincolo

ștefania grimalschi

Care să fie culoarea pe care o văd morții cînd trec în lumea de dincolo? Se spune că în Tibet rudele din jurul muribundului nu au voie să facă nici cel mai mic zgomot, pentru ca niște călugări specializați să-i poată șopti la ureche cuvintele potrivite care să-l conducă pe drumul cel bun.

Drumul cel bun duce la recunoașterea unei anumite lumini-culori pe care nimeni nu o poate descrie. Dacă sufletul e împietrit de păcate, el poate trece pe lîngă această lumină fără să o recunoască.

Al treilea ochi — spun tibetanii — folosea tot la recunoașterea unei culori sau a unor culori: el vedea aura. Cei dotați din naștere sufereau chiar o trepanație, pentru a-l recăpăta în întregime, după care puteau să vadă aura fiecărui om, îi puteau citi gîndurile, deoarece aura indică felul gîndurilor — bune sau rele. Se mai făcea trepanație și în moalele capului, pentru ca sufletul să poată ieși mai ușor și să o apuce pe calea cea bună.

Rugăciunea, pe care o spun papii aflați pe patul de moarte, este o rugăciune de trecere, de însoțire în moarte: « Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te, cea ce ești plină de har, Marie, Domnul este cu tine, binecuvîntată ești între femei și binecuvîntat este rodul pîntecului tău. Ai născut pe Mîntuitorul sufletelor noastre. Roagă-te pentru noi, păcătoșii, acum și-n ceasul morții noastre. Amin. »

Probabil că toate aceste acțiuni țintesc înspre lumina bleu-roz — o lumină pe care nu ne-o putem imagina, pe care ochii omului nu au văzut-o. Poate că Fra Angelico a încercat și a reușit așa ceva, dar să nu uităm că el era un Fra . . .

Unde este spațiul din care izvorăsc culorile? Vine oare roșul din dreapta, verdele de sus? Cine știe . . . Pămîntul se vede albastru din Cosmos, ceea ce trebuie să aibă o noimă — care? Nu știm. De ce atîta albastru la Voroneț? De ce toți oamenii au o mică aură bleu pe lîngă corp, care nu-i părăsește niciodată?

« Fiat lux » implică crearea unei lumini pe care omul să o poată vedea, căci Creatorul cunoaște limitele omului. Dar înaintea Genezei, ce lumină era? Cînd spațiul a explodat — « big bang » — culorile existau deja, sau atunci s-au născut?

De aici și dificultatea picturii. Artistul simte, în fața pînzei albe, că va comite un act vinovat. Oricum o iei, pictura e o maculare a pînzei. Cu ce culori faci această maculare, cu cele pe care le poți vedea sau cu ceea ce simți că poate fi?

— Zice Psalmistul: « în foc mi-ai lămurit sufletul », iar Maxim Mărturisitorul zice că Dumnezeu e foc mistuitor. Din necesitatea și țintirea noastră către înalt, trebuie să ne urcăm într-un car de foc, precum Ilie, ca să ajungem la tronul de foc păzit de îngeri de foc. Aceasta înseamnă durere și suferință — este arderea care, de fapt, curăță.

— Mă gîndesc adesea și la axa morală a omului, aceea care-i străbate vertexul, și la mîngîierea tatălui pe creștet de copil.

— Această mîngîiere este și gestul tatălui cînd îl primește pe fiul risipitor, și gestul de binecuvîntare al preotului. Verticala Crucii țintește în sus și în jos — e o scară ce se reazămă pe cer, în timp ce în adînc este pămîntul. Este acel axis mundi care-l străbate pe fiecare om . . . Legenda spune că Golgota — « Locul Căpățînii » — este locul unde ar fi fost îngropat Adam, iar prin jertfa Domnului acesta a fost ridicat și dus la cer.

— Iată că — fără ca acesta să fi fost planul nostru — abordăm teme teologice și etice. Am uitat că ne propusesem să vorbim despre culorile acestui covor cu mulți ochi, pe care îl țeși, cu intermitențe, în ultimii zece ani.

— Este un cîmp de ochi. Aș fi vrut să fie mulți ochi pe cer, dar nu e un cer acolo. Există însă un tron și o stea octogonală sau o dublă tetradă — este 8-ul simbolic al Maicii Domnului.

— Cele două pătrate întruchipează sfera, iar 8-ul culcat este semnul infinitului.

— Este un tron al sfințeniei femeii și l-am țesut din cînepă nevopsită — din dorința de inefabil. În rest am folosit lîna.

— Mă neliniștește această formă a ochiului care este, de fapt, o mandorlă culcată; e și gură și lacrimă și vulvă și frunză . . .

— . . . e de toate.

— Privirea multilor ochi e una de atenționare sau de ocrotire?

— Am pornit de la ideea heruvimilor; deci Tronul Maicii Domnului înconjurat de heruvimii cei cu mulți ochi. Tot felul de ochi: și albaștri și căprui . . .

— . . . pînă și cu irişi de culoare roșie!

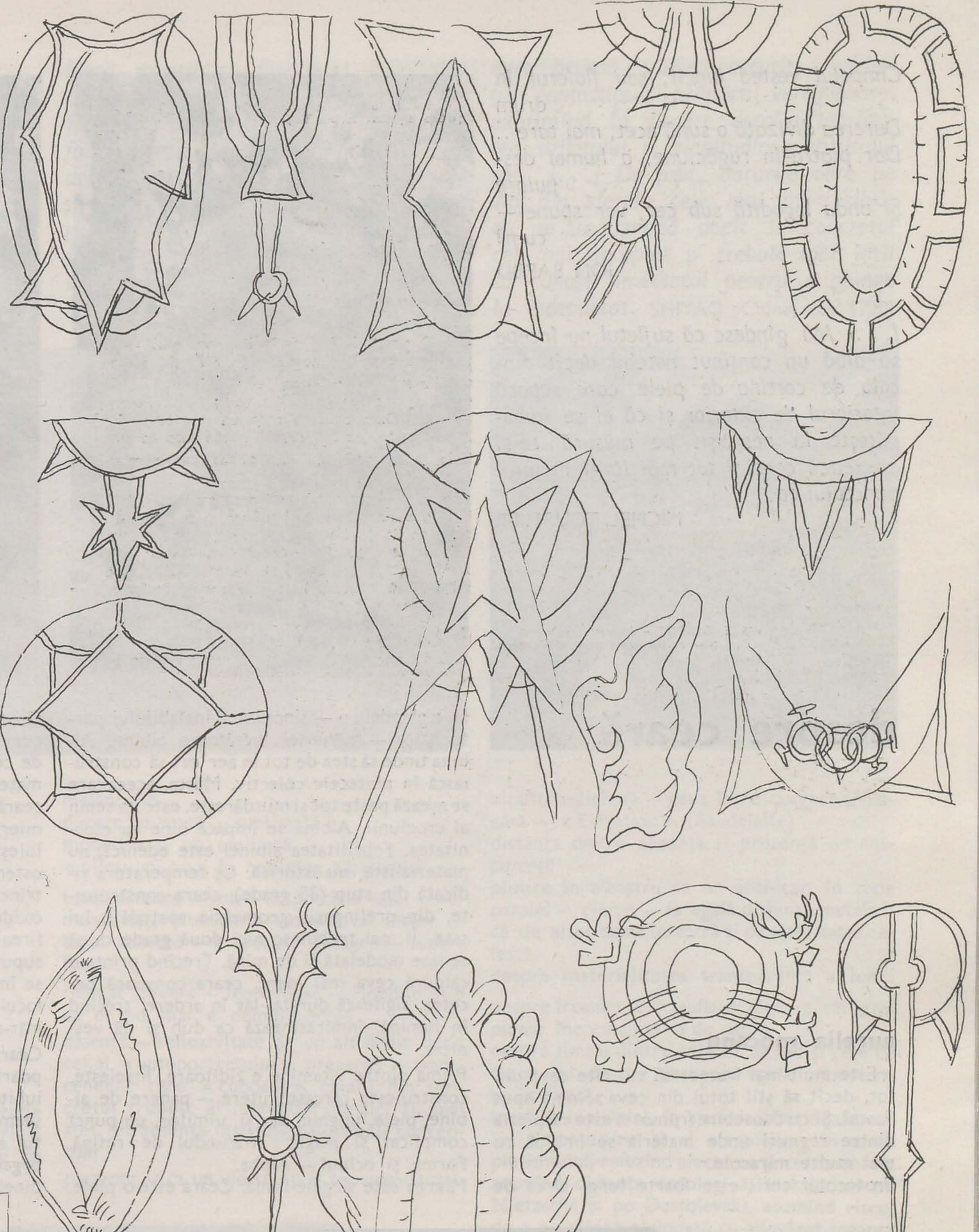
— Este o devenire a ochilor, pentru că cei din partea de jos privesc în jos și au irisul înconjurat de alb și sus și jos — sînt deci niște ochi bolnavi — pe cînd cei pe care i-am țesut mai tîrziu sînt omenești, normali. Intervin și simbolurile numerice, prin gruparea cîte 7, cîte 9 (nouă cete de îngeri) a acestor mandorle culcate.

— Este un cîmp de rozuri stinse cu adieri de violet — o culoare a cărei încărcătură te duce cu gîndul la iubirea atotmilostivă, îndurerată și răbdătoare, care nu depinde de evenimente, de conjuncturi; sau la oceanul planetar, la fundalul fluid al tuturor întîmplărilor și concrețiunilor demiurgiei universale.

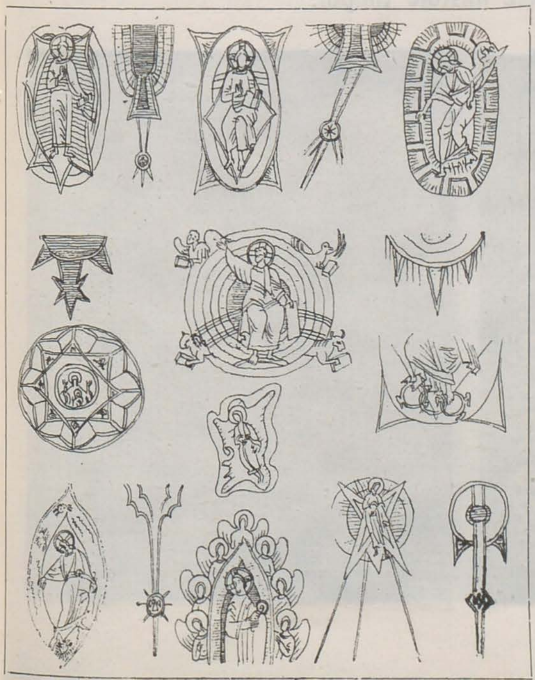
— Am avut nevoie de o exprimare de maximă blîndețe, de liniște și seninătate. Încetul cu încetul, covorul meu « devine », se decolorează în timp — aceste

https://biblioteca-digitala.ro

mandorle



Mandorle — desene după erminii (Viorel Grimalschi)



résumé

Mariana Macri parle du « Tapis de Marie » qu'elle tisse depuis plus de 10 ans, assistant au devenir de l'œuvre par l'action prolongée de la lumière sur les nuances d'ocre doré et rose du tissu, qui deviennent de plus en plus pâles. « J'aurais voulu beaucoup d'yeux au ciel — dit l'artiste — mais il n'y a pas de ciel. Il y a, en échange, un trône et une étoile octogonale ou une double tétrade — le huit symbolique de Notre Dame. /. . ./ J'ai eu besoin d'une expression profondément douce, de calme et de clarté ». C'est de ce besoin intérieur que provient également la dominante rose pâle avec des poussées de violet — une couleur tendre et triste imprégnée de cet amour que les Anciens appelaient « agapé ». La vision de Mariana Macri a un riche contenu mystique chrétien: « En répondant a notre besoin et à notre aspiration vers les hauteurs, nous devons monter dans un char de feu, comme Elie, pour atteindre le trône de feu gardé par des anges de feu. C'est ça la douleur et la souffrance, notre immolation qui, en fait, purifie ».

La foi orthodoxe en corrélation avec la mystique tibétaine pousse Stefania Grimalschi à se poser cette question: « C'est ça la couleur que voient les morts lorsqu'ils franchissent le seuil de l'autre monde ? » Elle pense que le juste chemin vers cette lumière-couleur indescriptible et bénéfique est raté par « l'âme pétrifiée par les péchés » qui peut passer à côté sans la reconnaître. Et si peindre c'est maculer la toile, quelles couleurs faut-il utiliser, « celles que l'on peut voir ou celle que l'on a l'impression de saisir ? ».

https://biblioteca-digitala.ro

Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună'ncet, mai tare ..
Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

ION BARBU

/. . ./ Mă gîndesc că sufletul nu începe să aibă un conținut notabil decît dincolo de cortina de piele care separă interiorul de exterior și că el se îmbogățește la nesfîrșit pe măsură ce-și anexează cercuri tot mai largi în jurul punctului-eu.

MICHEL TOURNIER

VASILE GORDUZ — Portret (ceară)
« Trecut-au anii-n urma mea, mă-ntunec » (ceară)

despre ceară

aurelia mocanu

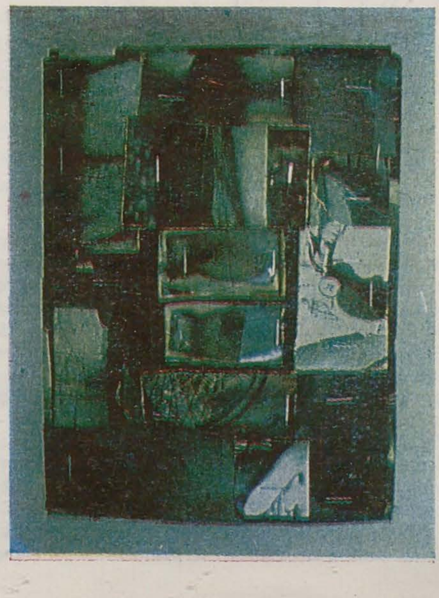
« Este mult mai frumos să știi cîte ceva din tot, decît să știi totul din ceva », ne-a spus Pascal. Și cu deosebire frumoasă este răspîntia dintre regnuri unde materia se îmbibă cu mai multe miracole.

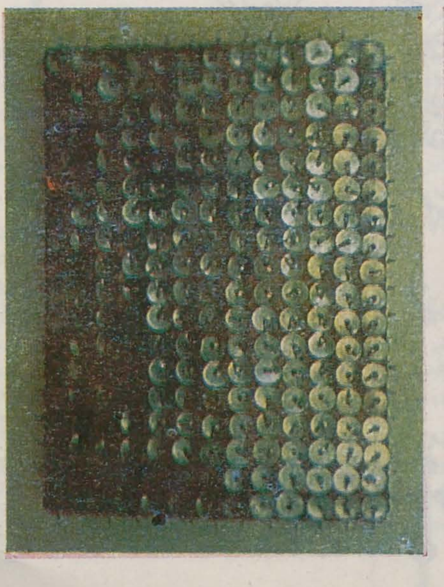
Protocolul cerii este foarte lung. Urcă de la « glandele » — sinonim al inefabilului perturbator — măruntei lucrătoare albine. Albina tinde să stea de tot în aer ori să construiască în pîntecele colectiv. Musca, aceea care se așează peste tot și murdărește, este un semn al eroziunii. Albina se împacă bine cu eternitatea. Febrilitatea albinei este edenică, nu materialistă, nu istorică. La temperatura ridicată din stup (35 grade), ceara construiește, din prelingeri, geometria spațială a lui șase. Îi mai trebuiesc nici două grade ca să se lase modelată și de mînă. Trecînd printr-o căldură ceva mai mare, ceara convoacă pecetea, sigilează durata. Iar în ardere, trecînd în lumină, înmiresmează ca duh și dă veșnicie.

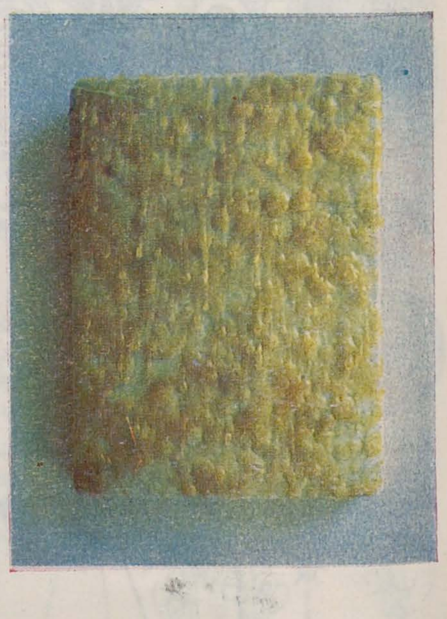
Prima dintre vitamine e ziditoare. Învelește, construiește carcase: utere — panere de albine, piele, unghie, dar și, uimitor, un punct complicat și magic, străfundul de retină. Forma și ochiul — Alpha.

Mierea este sîngele-limfă. Ceara este o piele. Grasă, mirositoare, rece sau molatecă, după cum ai întîlnire cu ea. Cu pieliță de ochi de ceară poți acoperi bine, contra timpului, materiile organice. Culoarea se exaltă sub ceară, înspre străfund, transferînd greutatea mierii. Ceara nu are respirație, ea pecetluiește. Poleirea cu ceară dă o oglindă moale, ostenită, cea de ultimă suflare. Ceara îmbătrînește ca pielea, de la aur înspre aramă; se oxidează și apoi rezistă. Față de foc, jertfirea organicului are cea mai folositoare supunere. Se oferă prima, conține flacăra, se îmbibă de ea, se autoconservă alimentînd focul. Față de cenușă, ceara este speranța într-o nouă întrupare.

Ceara este atît de nepătrunsă pentru că poartă memoria atîtor forme. Este « iubita iubitelor » degetelor. Modelajul în ceară înseamnă o descărcare de sinapse la contactul a două epiderme, sub căldura arderilor organice. În jur miroase a veșnicie, iar albinele mistuie timpul.







DAN MIHALȚIANU — Memento 1989—1990 (fotografii, piuneze, ceară, cupru, ziare — (5) 16×21 cm)

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă munții și fluviile și infinitatea creaturilor pot să dezvăluie omului sufletul lor, e pentru că omul are puteri formative și vizuale. Altminteri cum ar fi cu putință să obții din pensulă și din tuș o realitate care să aibă carne și oase, expansiune și unitate, substanță și funcție, formă și dinamism, inflexiune și impostare fermă, concentrare și izbucnire, înălțare trufașă, ivire bruscă, vîrfuri ascuțite, abrupturi fantastice și prăpăstii vertiginoase, exprimînd în fiecare detaliu totalitatea sufletului și plenitudinea spiritului său. /. . ./ De fapt, darurile care ne vin din sferele cele mai inaccesibile nu se realizează decît în concretul cel mai apropiat și trebuie mai întîi să cunoști imediatul pentru a ajunge la îndepărtat. SHITAO (China, cca 1720)

transparențe

anca vasiliu

transparență încremenită — stare de grație — mișcare lăuntrică (pulsatorie) surprinsă filmic pe o peliculă pe care pare a nu se întîmpla nimic

melancolie
durere asumată — sublimată
modestie și nu umilință
« plînsu-mi-s-a » în noblețea albastrului

totul *datează* — intră în precizia unei ceremonialități interioare — memorial intim
totul *datează* — e trecut, pasager — superfluu

semnat invers — leonardesc — Flondor știe că el nu mai e demult acolo

absență — reflexivitate de un alt ordin decît cel al « autoportretului » prezență — transcendent care « coboară », emană din concretul trupesc al lucrurilor de aici și, mai ales, din absența instituționalismului conceptual

prezența — ca un vid suplu al transcendenței, vitalitate lichidă — ceva între curgere și flacără — « Elévation » (Baudelaire)

distanța dintre absență și prezență — *transparență*

plutire în albastru ca un anti-Icar, în zbor paralel — planat — la egală distanță metafizică de alteritatea terestră și de alteritatea celestă

despre materialitatea transparentă a lumii

despre freamăt, duh, suflare, trecere, răcoare, ploaie încremenită « de aur »

despre limita dintre cele ce se văd și cele ce nu se văd, despre starea lor egală în existent și în ființă

în afara idolatriei, în afara instituționalismului simbolurilor și al alegoriilor, în afara pietismului, refuzînd afectarea și ceremoniile, asumînd distanța ontologică, asumîndu-i pe Nietzsche și pe Dostoievski, asumînd riscul de a nu atinge niciodată cu adevărat treapta ultimă a umanului, riscul de a muri în fața ei, descoperind abia prin aceasta sensul întregului drum

reflexivitatea trece dincolo de portret — mai oglinditor decît apa (Narcis) e cerul — mai contemplativ decît înotul e zborul, planat — suspensie în grație

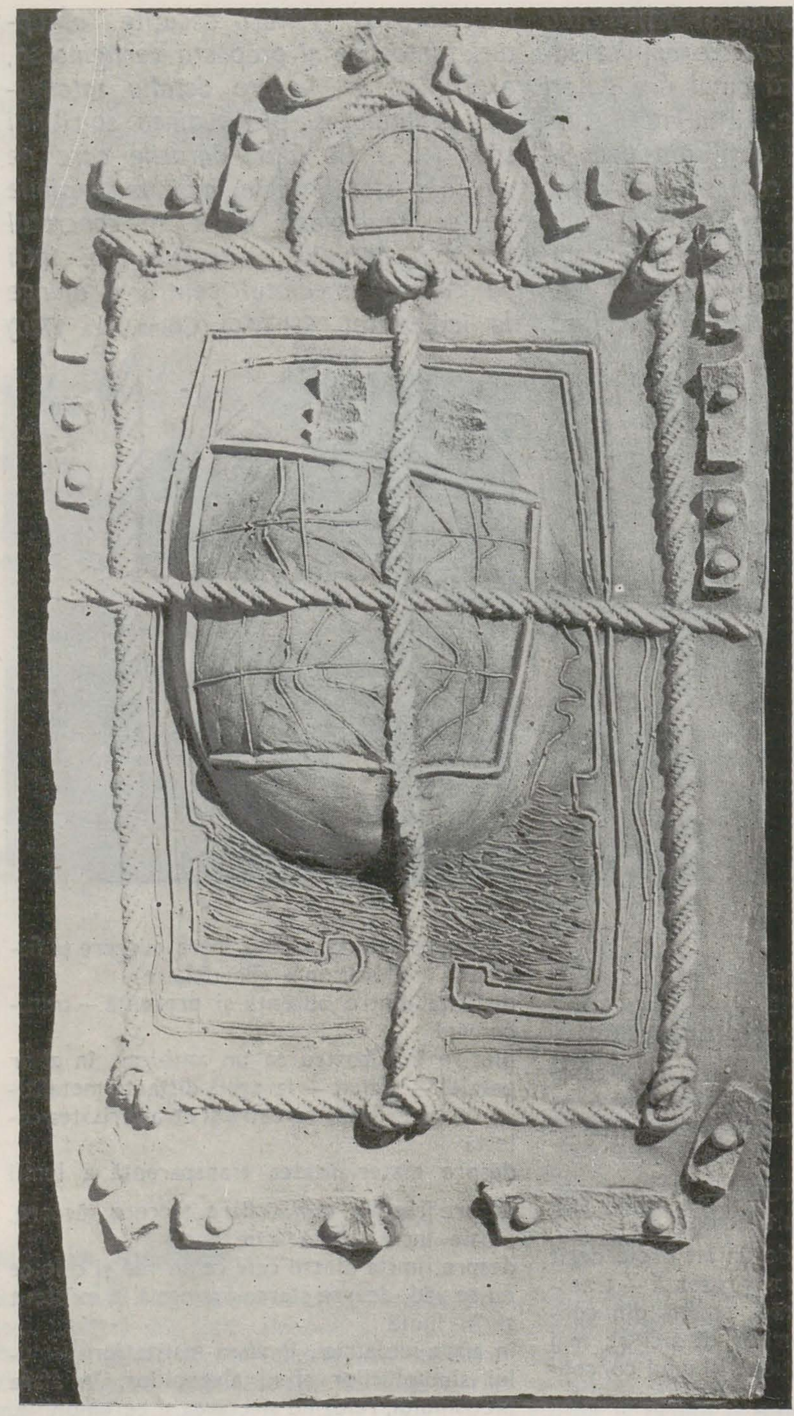
în absența chipului se deschid, poate, porțile metafizicilor de azi

aluatul crevasat (al pămîntului) are tot timpul inocența pruncului și durerea crucificatului

3 septembrie 1990

CONSTANTIN FLONDOR — Cer și pămînt, 1987
Tăul Porții (foto prof. ing. T. Redlow)

https://biblioteca-digitala.ro



expoziții

zoe pop

theodor redlow

(dintr-o convorbire înregistrată în urma expoziției pe care sculptorița a avut-o, în aprilie, la « Căminul artei » — etaj)

— Spune Eclesiastul: « Cine sapă o groapă cade în ea, iar cine surpă un zid va fi mușcat de un șarpe. Cine dărîmă pietre este rănit de ele, iar cine despică lemne este în primejdie. »

— Fiecare este rănit de ceea ce, în el, agresează natura. Fiecare va muri de lemn sau de piatră sau de nu știu ce — accidentul i se va trage din munca pe care o face . . . Poate că Brâncuși a murit de prea multă lumină: a dat de o groapă de întuneric . . . Un sculptor tînăr pe care-l cunosc are tălpile foarte mari și cred că va rezista mult; un altul mai vîrstnic va muri, poate, din cauza șarpelui de sub casă. Eu voi muri pentru că n-am să mai pot respira.

— E deci un risc să despici butucul pentru a-i afla și a-i scoate la lumină inima.

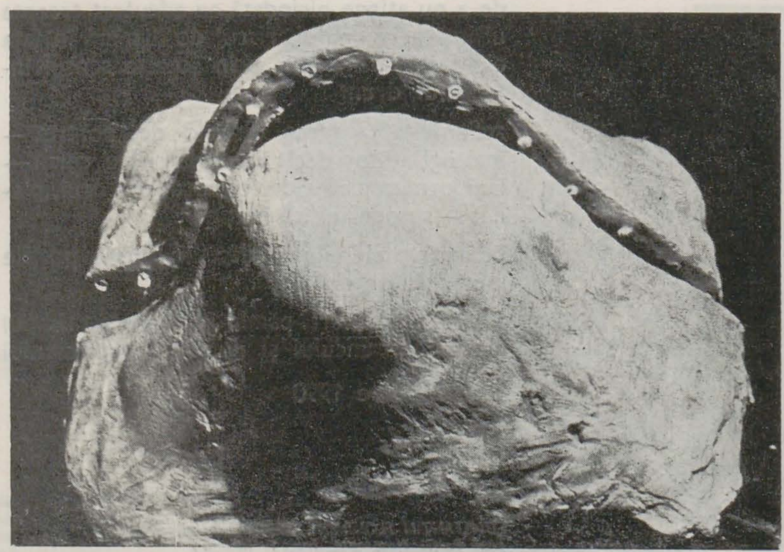
— Forțarea lemnului pentru a-l face scîndură sau operă de artă este o insultă adusă lemnului. Cînd ți se dă, să zicem, un trunchi de 160 de ani, cu glonț în el, și cînd îl vezi că sîngerează încă, nu te lovește damblaua știind că l-au tăiat pentru tine, ca să faci tu lucrare — să-i dai nemurirea, cică? Este cumplit.

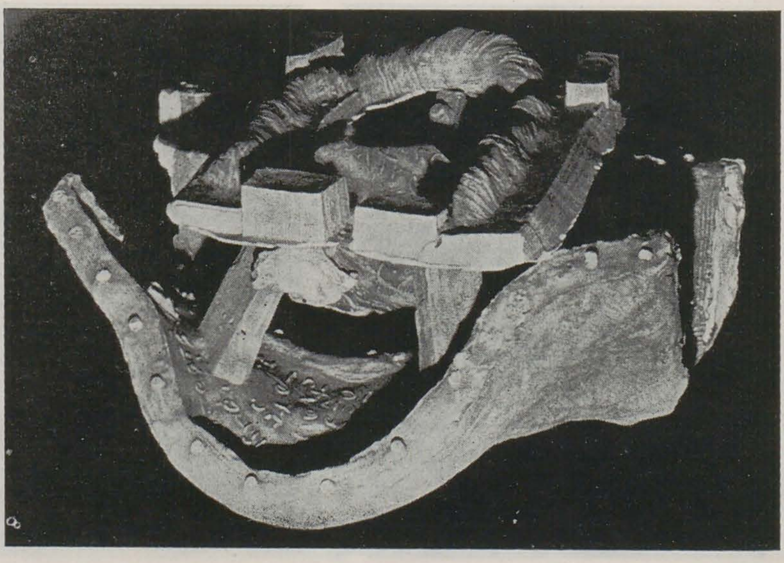
— Cioplitului îi preferi modelajul intempestiv și rapid: revărsare, plămădire, întipărire.

— La noi, despre cozonac se spune așa: să-l frămînte pînă-i asudă grinda. Știi tu care-i grinda omului? Fruntea. Dar știi că există sămînță de pîine? De unde-ai să faci rost de ea și de unde-ai să ai ușa pe care stă atîrnată-ntr-un cui sămînța de pîine și așteaptă? Orice lucru are sămînța lui . . . Știi cum e bine să faci? Să-ți sapi Veneții pe un deal. Sapă dacă poți, sapă . . .

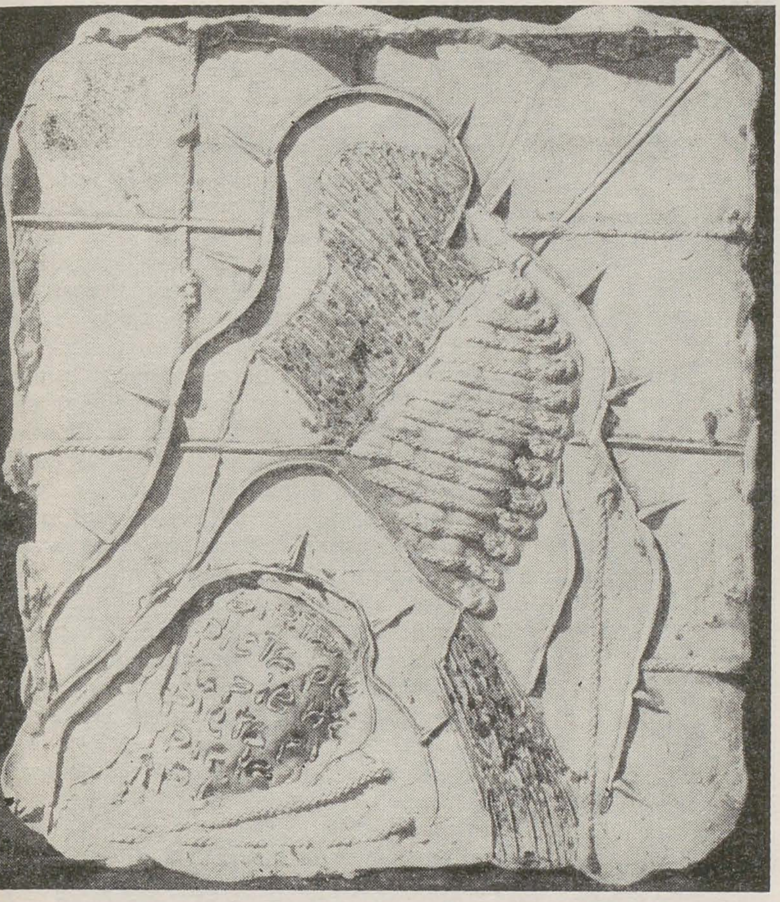
— Nichita Stănescu mi-a relatat odată spusele lui Prévert: « Știi dumneata de ce albastrul este o culoare rară? Pentru că este singura culoare care nu e de mîncare. »

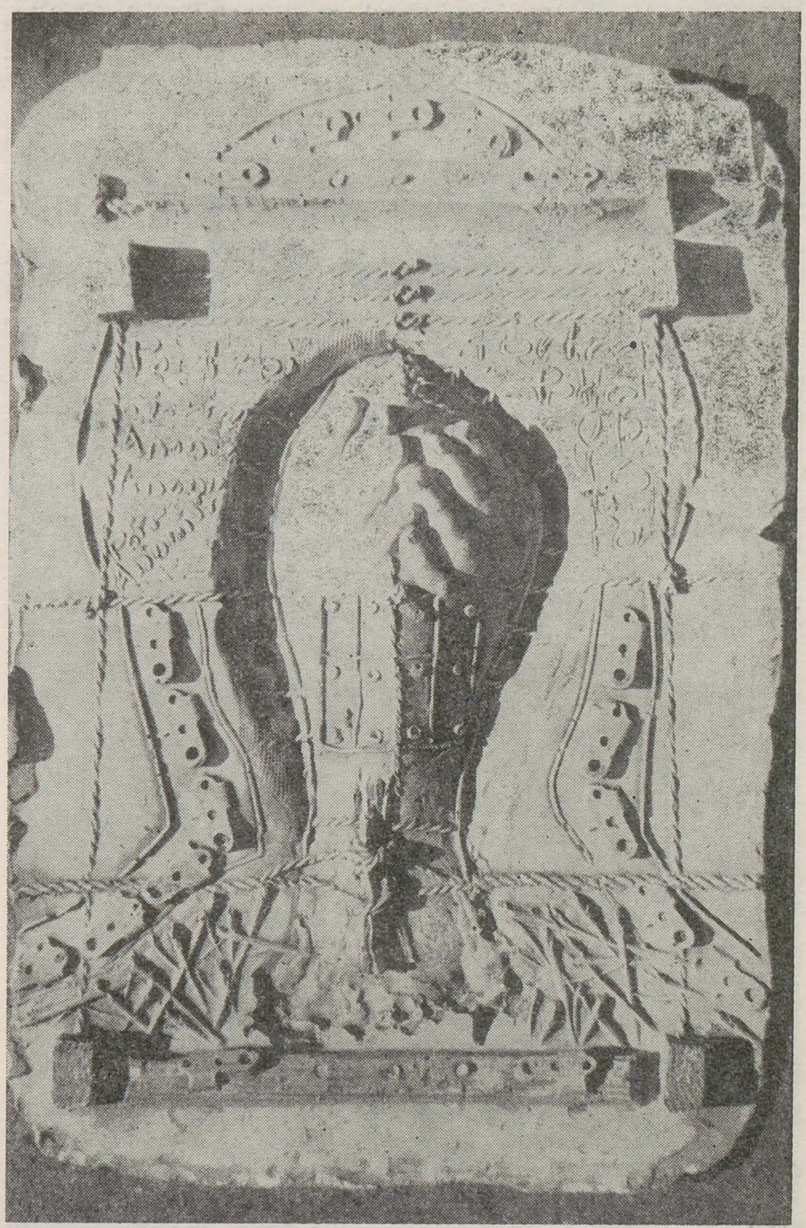
— Pentru că e alb-de-astru. Vorba aceasta ar fi fost cadoul meu pentru Nichita — aș fi vrut să i-o spun și n-am mai apucat. Tu știi cît





https://biblioteca-digitala.ro





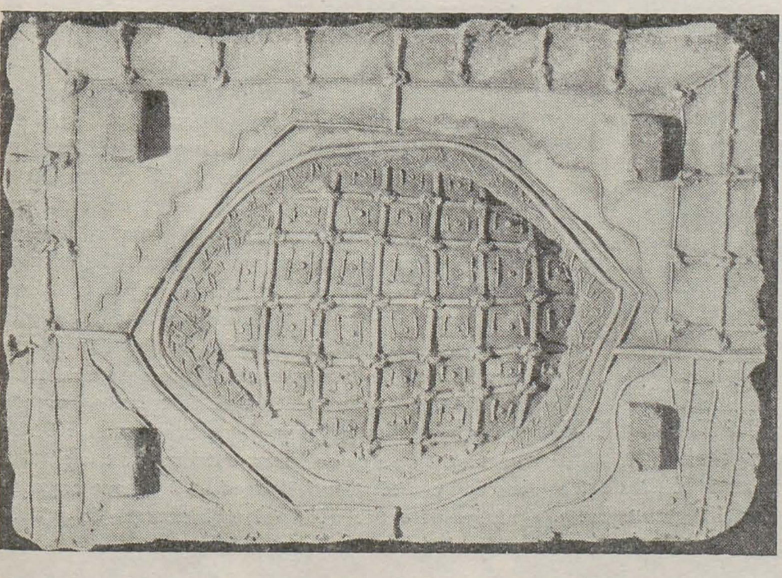
ZOE POP — din ciclurile „Chivot" și „Lac"

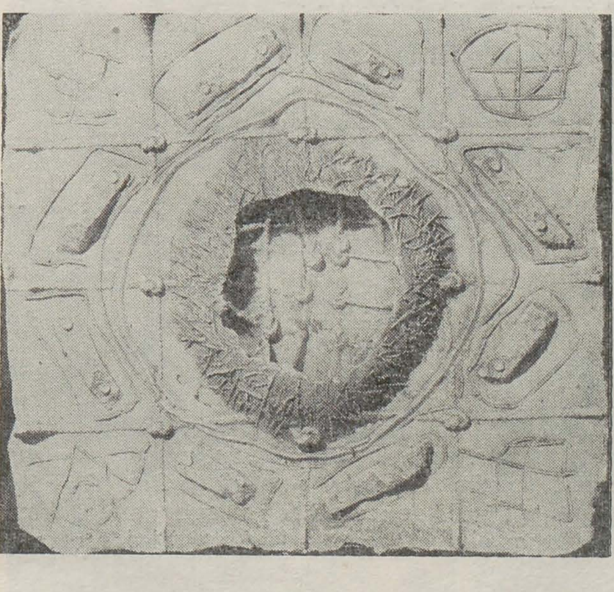
am păstrat-o pentru el? Pînă a murit și n-am mai avut cui s-o dau. Dar știi cum se spune în limba mea la albastru? Mierău . . .

Din poeziile Zoei am ales — nu știu dacă în consonanță cu sculptura ei sau cu vorbirea noastră din acea dimineață — cîteva sintagme disparate: . . . *aripi ridicate / mîini adunate . . . privirea înoată / verdele zării / pace . . . cută face gîndul frunții / cută lîngă cută / podul palmei-ntins spre stînga / bolta îl ridică . . . ziduri deșertate-n noi / sîngerează zarea . . . scări ce-acum se odihnesc orizontal / așteptînd preacuviosul climax . . . .*

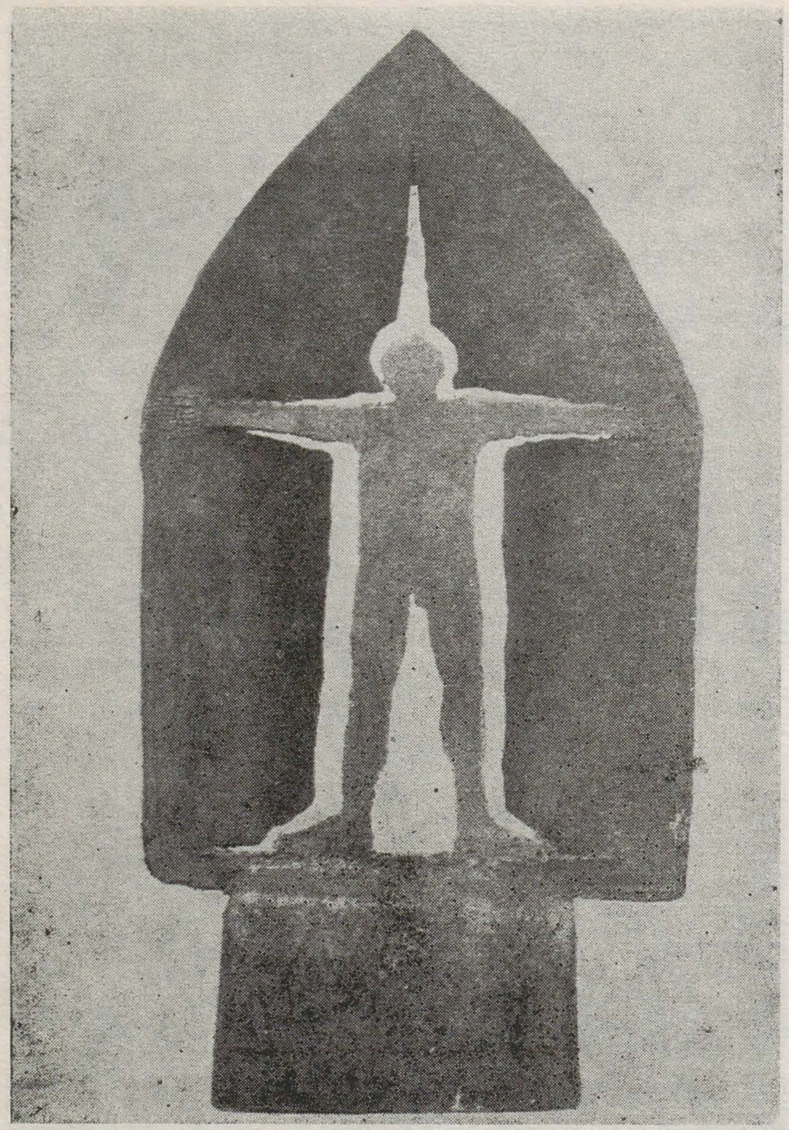
Pe una dintre compoziții (reprodusă aici pe pagina din dreapta, sus) aș denumi-o după strigătul din Evanghelii: « Eli, Eli, lama sabactani? » . . . « Eloi, Eloi, lama sabactani? » . . . « Tată, în mîinile Tale Îmi încredințez duhul! » . . . « S-a sfîrșit! »

Alte notații, rămase nelegate și ne-elaborate: matrix, vertex, vortex, omphalos . . . țeste închise și locuri de locuit . . . mîna izgonind vederea cumplită, mîna aducînd aminte, mîna chemătoare: vino, dar numai pînă aici . . . înlănțuiri și vulnerări de forme cu potențial de izbucnire, tenace înmugurite, înlănțuite rău . . . predomină totuși cavitățile, incavațiile — golul gestant . . . vreau să fiu întărindu-vă ființa.





https://biblioteca-digitala.ro



din ciclul „Desene bizantine"

expoziţii

aurel vlad

aurelia mocanu

Decupajele lui Aurel Vlad au început în hîrtie. Apoi au fost turnate, mici, în bronz. Procedeul a devenit maxim expresiv şi, de-acum, semn de meşter şi semn de recunoaştere, în decuparea lemnului.

Mă sprijin pe o intuiţie a lui Theodor Redlow, pornită dintr-un verset al Eclesiastului: « *Cine sfărîmă pietre este rănit de ele şi cine despică lemne este în primejdie* ». Aurel Vlad pare a fi ocrotit de primejdii. Chiar dacă iconografia sa este traversată de prăbuşiri şi înfruntări. Despicarea, la el, este o dezghiocare a imaginilor despre sufletul cel bun al lumii.

Iconografia sa se complică şi se animă în imagini de stelă autonomă, votivă, sau înseriabilă; umbra adamică — silueta cosmogonică, davinciană — parcurge, prin parteneri sau postúri, episoade de scenariu sacru: eroul cavaler, Mythras, Gemenii, Icar, Mesia. Impactul emoţional al acestor imagini, de arhetip colectiv, este dat de starea de dezghiocare a lemnului, de durerea sacrificială a despicării. Cîteva fibre abia ţin de încheieturi umbrele care se înclină, alunecă spre noi, îşi răstignesc desprinderea. Cioplirea sumară din bardă, din anumite şi puţine gesturi, invocă o numărare magică a despicărilor, în urma unei iniţieri « de pădure », în sufletul lemnului (Barnabo ori pădurarul, « de Sînziene », Peceneaga).

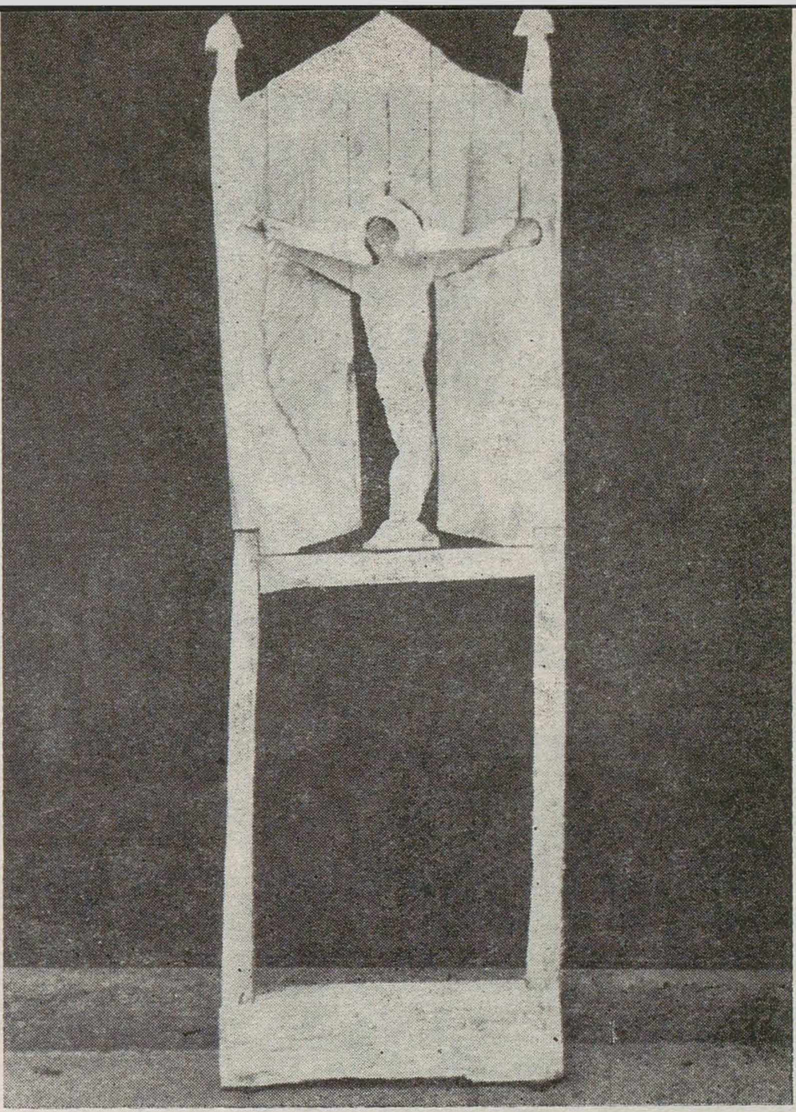
Atelierul lui Aurel Vlad te primeşte ca o brutărie. Este cald, alb-auriu, din pricina făinii de plop, şi miroase a coltuc de lemn. Butucii în scoarţă stau la dospit în treimea din urmă. La mijloc se frămîntă, iar la celălalt capăt stau cuconii de cocă pe tipsii verticale cu mic soclu, unele poleite de culoare, ca turtele, de cîrmîz.

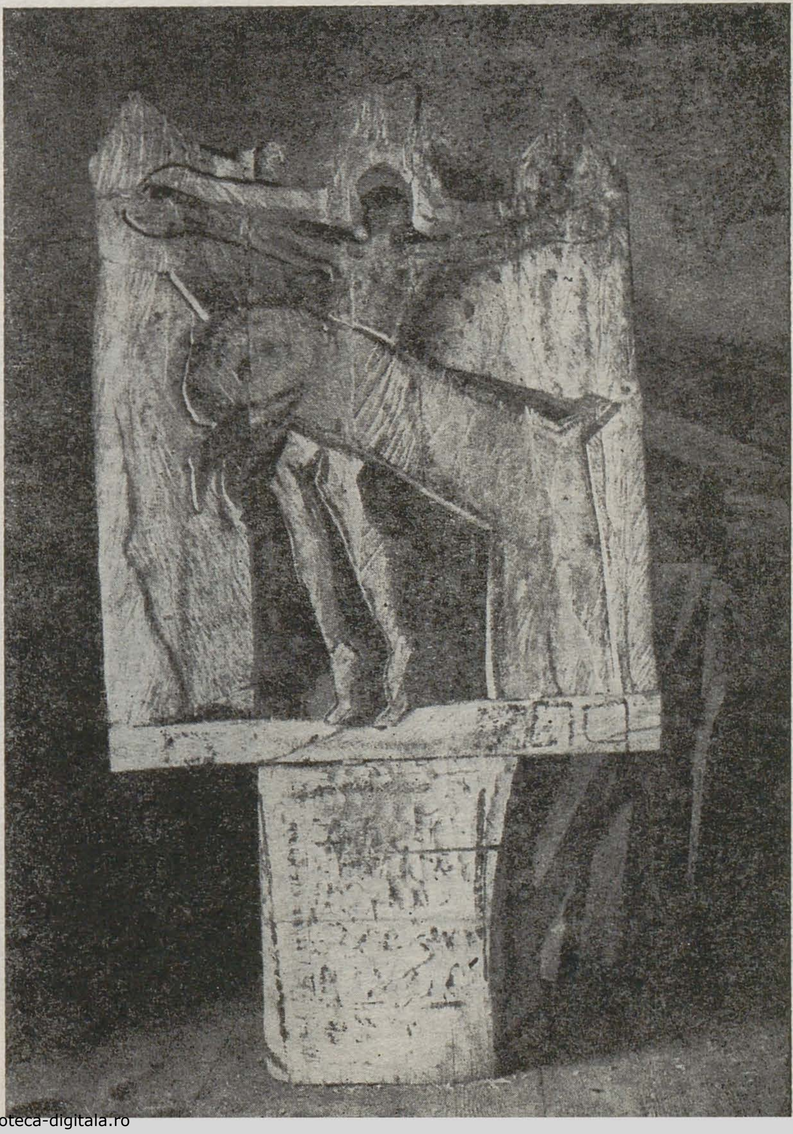
Sculptura lui Aurel Vlad conţine multă obiectualitate senzorială şi frustă de obiect de cult rustic. Pe de altă parte, despicarea — dintr-o suflare parcă — cea care rabate planurile lemnului, este locul *impalpabilului*, adică al *suflului*, cu care un prieten comentator i-a botezat vorbirea ultimei expoziţii (aprilie 1990, « Orizont »). Fără un acord prealabil cu acea exegeză, împărtăşim impresia de organicitate necăutată, de *paradigmă a sănătăţii*, pentru atelierul sculptorului Aurel Vlad. Şi îl propunem ca mediu de coacere şi transmutare la sentinţa îndurerată a polonezului Czeslav Milosz (Nobel 1980): « *Imperiul artei creşte, pe cînd cel al sănătăţii şi al nevinovăţiei devine din ce în ce mai mic pe acest pămînt* ».

résumé

Les deux sculpteurs que nous présentons appartiennent à la même génération (37 ans) et ils sont représentatifs pour la réorientation de la démarche artistique en faveur des valeurs du « que » vis-à-vis des valeurs de « comment ». Cela ne veut nullement dire qu'ils négligeraient la spécificité du matériau qu'ils utilisent et les exigences de la composition plastique selon une logique des formes qui est, à la fois, rationnelle et organique. Au contraire, Zoé Pop met en valeur le potentiel expressif du modelage en pâte molle par des impressions et des moulages de volumes donnés au préalable, tandis qu'Aurel Vlad préfigure ses volumes en coupant le bois auquel il applique — pour se faire pardonner par la nature, dirait-on, pour une telle violence — des couleurs discrètes, appelées à donner à la forme compacte une illusion de transparence. Quelles que soient les différences entre leurs modalités de création, les deux artistes ont en commun l'investiture morale et le sentiment presque religieux, autrement dit le contenu de spiritualité auquel ils tendent à donner corps en répondant à une nécessité intérieure plutôt qu'à la volonté de communiquer des sens.

https://biblioteca-digitala.ro




https://biblioteca-digitala.ro

Alegoria Primăverii, Bălteni, 1938

centenar

biserica din Bălteni-Dîmbovița (1944) sau de la **Sinodul Mănăstirii Antim** (1933, 1949, 1960) și multe altele.

Coborînd de pe schelă sau părăsind șevaletul, Olga Greceanu s-a așezat deseori la masa de scris, străduindu-se în fața filelor albe să-și clarifice gîndurile. Și-a întreprins scrierile, ca și majoritatea picturilor, din proprie inițiativă, redactîndu-le pentru tipar din datoria de a spune și altora ce știa. Și așa cum și-a expus picturile, și-a publicat și cărțile, cînd le-a socotit încheiate: lucrări de istoria și teoria artei cum sînt: **« Specificul național în pictură »** (1929), **« Compoziția murală** (1935), **« Cula de la Măldărești »** (1937), **« Femmes peintres d'autrefois »** (1945); eseuri, articole, un ghid istoric și artistic al Bucureștilor (1928); dar și literatură propriu-zisă, romanul **« Vreau »** (1940), nuvele istorice, **« Pe urma pașilor tăi, Iisus »** (1940), și multe jurnale de călătorie, deci niciodată poezie, ceea ce concordă perfect cu severitatea epică a artei sale.

Cum lucra se vede din prefața studiului despre **« Femei pictorițe de altă dată »**, scris timp de peste 20 de ani și tipărit în 1945. «. . .] *Nu știam nimic despre existența lor pînă în 1922, cînd soarta m-a împins spre această muncă în plus, pe care n-o socotisem în proiectele mele. Destinul a trimis brusc, la sfîrșitul lunii iulie 1922, o aversă apocaliptică asupra orașului Liège, tocmai cînd mă aflam la colțul*

Proiect pentru Primăria de Verde (detaliu), 1938

scrierile olgăi greceanu

adina nanu

Despre Olga Greceanu, una din figurile marcante ale artei noastre interbelice, de la a cărei naștere se împlinește anul acesta un secol, s-a pomenit în ultimele decenii mereu mai puțin. Motivul cufundării ei în umbră era bine întemeiat: ea nu pictase numai ocazional biserici, ci întreagă arta ei era structurată pe fundamentul credinței ortodoxe. Picturile ca și scrierile ei sînt marcate de aspirația spre o elevată spiritualitate.

Artista a învățat în Belgia, la Academia de Arte din Liège, pictura murală, absolvind în paralel și facultatea de chimie; și-a continuat studiile mai tîrziu în Franța și Italia; apoi a făcut numeroase călătorii în toată lumea — din Egipt și pînă în America. Numele ei se înscrie în istoria artei românești mai cu seamă datorită ansamblurilor monumentale de la **Institutul de Arhitectură** (1937), de la **Institutul de Istorie N. Iorga** (1942), de la

Pietá, 1928

străzii Pont d'Avray, total nepregătită pentru acest duș estival. Din fericire [. . .] am găsit la repezeală adăpost în prăvălia unui anticar, unde m-am apucat să răsfoiesc conținutul unei mape: cromolitografii, stampe, reproduceri, gravuri detașate din cărți vechi. Printre toate aceste foi fără valoare, ochii mi-au căzut pe o reproducere în culori după o veche lucrare în stil flamand, probabil un « hors-texte » rătăcit dintr-o carte de format mare, și pe care era o inscripție în sepia: « Pictură de Marguerite Van Eyck, din colecția D-lui Quedeville ». Asta a fost tot, dar a fost decisiv. Și cînd soarele a strălucit din nou, înflăcărînd fereastra anticarului, mi-am dat seama că flacăra era în mine și că nu voi avea liniște pînă nu voi readuce la lumină pe această superbă necunoscută. O descoperire atrăgînd pe celelalte, m-am pomenit după cîțiva ani cercetînd nu o viață ci zeci de vieți, una mai obscură decît altele. Apăreau umbre care dispăreau și reveneau, triste, amenințătoare, mute, zîmbitoare, tragice. Pentru cel mai mic detaliu fug în muzee, bat la ușa mănăstirilor, mă epuizez descifrînd manuscrise, scrisori, cifrele sumelor fantastice plătite de regele Spaniei pictoriței lui, caut un traducător flamand, obțin autorizație pentru a consulta manuscrisele din Biblioteca Națională din Paris, ating cu mîna mea cartea de rugăciuni a ducelui de Bedford, ale cărei pagini cuprind geniul Margaretei Van Eyck, rătăcesc prin cimitire, deschid ușile camerelor în care au trăit pe vremuri una sau alta dintre vestitele mele eroine, vizitez locurile,

https://biblioteca-digitala.ro

țărmurile, munții și orașele unde au fost fericite sau nefericite și adun în sfîrșit destule puncte de reper pentru ca după emoții nesfîrșite în imaginația mea să înflorească speranța. Le văd lucrările, ating ceva din viața lor, le aflu secretul, le ascult bătăile inimii, văd cum li se preling lacrămile, le aud rîsul, scriu, scriu, notez, mă însuflețesc, călătoresc, mă întorc în țară, plec din nou, corectez manuscrisul, citesc, vreau să revăd ce mi s-a părut că am văzut, visez cu ochii deschiși, văd un chip sau o siluetă în mișcare, o atitudine, o confund, mă înșel, reiau studiul, sui din nou scările unui muzeu, scriu scrisori, aștept răspunsuri, urmăresc imagini care pier, sînt sclava muncii mele pînă la limita puterilor mele».

Volumul cuprinde viața și opera a 27 artiste total necunoscute sau uitate, din antichitate și pînă în sec. XVIII, de la Timareta din Atena, la Margareta — sora fraților Van Eyck, pînă la Lavinia Fontana sau Rachel Van Ruysch. Prezentările, bazate pe o documentare minuțioasă, conțin povestiri deseori romanțate ale vieților artistelor și caracterizări scurte și precise ale lucrărilor. Cartea trebuie privită în contextul preocupărilor Olgăi Greceanu pentru încurajarea și susținerea activităților artistice feminine: încă din 1914, Olga Greceanu inițiase, împreună cu Cecilia Cuțescu Stork, cercul artistic al Femeilor Pictore, apoi Expoziția Internațională a Femeilor în 1924. Cea mai importantă scriere a Olgăi Greceanu este, fără îndoială, **«Compoziția murală, legile și tehnica ei»** (1935). După îndelungate studii, încheiate și reluate, după ce a văzut în original, la fața locului, cele mai vestite capodopere ale picturii, din Egipt și Bizanț pînă în America, din antichitate pînă în sec. XX, după ce realizase ea însăși primul ansamblu de picturi murale de la Sinod, artista și-a așternut pe hîrtie gîndurile cristalizate într-un răstimp de peste două decenii. Cu cîțiva ani înainte, Costin Petrescu, în cartea sa **«L'art de la fresque»**, pledase pentru repunerea în drepturi a acestei milenare tehnici, fără a aborda însă aspectele estetice ale artei monumentale, cărora Olga Greceanu le dă întîietate, deducînd statutul aparte al picturii monumentale, din faptul primordial al colaborării ei cu arhitectura: «*Stabil e zidul, stabilă să fie și pictura*» — spune artista în stilul ei lapidar, simplu și direct. «*Rolul zidului e să stea pe loc. Să fie stabil. Rolul compoziției e să-l decoreze dar să-l ție și ea pe loc. Să nu-l doboare cu violența culorilor, nici să-l copleșească sau să-l suprime nici să-l supue la un rol secundar, acoperindu-l sau substituindu-i un peisaj cu adîncime de văi și munți*». Pictura de perete trebuie să evite perspectiva, «*să nu facă gaură în zid*», să renunțe la efecte de «*trompe l'œil*», la acțiuni și mișcări violente, la expresii exagerate. «*Dar dacă într-un spațiu fără adîncime se fixează personagii fără relief, cu gesturi și atitudini moderate, aproape în nemișcare și fără expresii, ne întrebăm cu ce le înlocuim?*» Răspunsul e «*cu însușirile decorative ale imaginii*», înțelegînd prin acestea chiar limbajul specific al artelor vizuale.

În modul cel mai clar și mai accesibil, Olga Greceanu expune, de fapt, adevărurile esențiale asupra artelor plastice în general, începînd cu scopul lor: «*transmiterea unui sentiment prin raportul ce se stabilește între pictură și spectator, după gradul de cultură al fiecărui individ*». «*Frumosul nu e prin subiect, prin copia frumosului din natură, ci prin /.../ formă, linie și culoare*». Combinațiile de linii și culoare sînt «*capabile să producă fenomene de inducție psihologică deșteptînd idei și sentimente prin ele*». Vorbind despre «*expresia plastică abstractă dar emotivă a unei figuri geometrice*», autoarea începe prin a analiza prima formă grație căreia impresionează orice compoziție, cea a conturului sau a ramei panoului, pe care o denumește «*schema arhitecturală*». Oprindu-se la cîteva figuri geometrice regulate, observă că «*dreptunghiul evocă sentimentul stabilității, al dramei înăbușite, cercul, pătratul, forme perfecte și regulate /.../ se pretează să exprime într-o atmosferă de calm și pace toate sentimentele moderate*», pe cînd «*piramida, impozantă, rezistentă, stabilă, e forțată prin vîrf să exprime un punct culminant într-o scenă dramatică*». Trecînd apoi la gruparea elementelor din interiorul compoziției, Olga Greceanu arată importanța primordială a ritmului și recomandă ca o modalitate «*excelentă pentru a familiariza începătorii cu simetria și ritmul în afară de subiect, sistemul prin abstract și anume compoziția prin stofe colorate*», prin gruparea cărora se pot realiza infinite combinații.

Reluînd teza pentru care pledaseră cu atîta pasiune Gauguin, sintetiștii simboliști, expresioniștii și fovii, ea scrie: «*Ca și figurile geometrice, culorile au prin ele însele o valoare simbolică expresivă a vieții și a sentimentelor și chiar a mișcării. Au o putere proprie de a răscoli în noi un sentiment, de a deștepta toate emoțiile în toată gama lor, au efecte morale, efecte fiziologice /.../ excită senzații, deșteaptă idei, ce dispun și întristează*».

Sensul înalt al artei monumentale decurge, în primul rînd, din mesajul ei elevat: «*Cronica cărnii revine picturii de șevalet dar povestea spiritului e ținta picturii murale*». Referindu-se la suprema menire a artei monumentale, aceea de a sluji bisericii, Olga Greceanu afirmă: «*Religia nu e o suită de anecdote, dar o doctrină filozofică și tocmai acest adevăr trebuie exprimat*». «*Să căutăm pe Dumnezeu, adică ceea ce nu e trecător și veșnic trăiește, să căutăm o expresie plastică potrivită acestei idei de veșnicie! Să transformăm cuvintele lui în linii și planuri. Cînd zicem Isus a fost spirit divin, s-o arătăm. Ca să credem că exprimăm Divinitatea pictînd un bărbat cu ochi frumoși e cea mai mare rătăcire*». Concluzia firească e că datele spirituale, abstracte pot fi comunicate direct prin intermediul semnelor vizuale nefigurative, imaginii adăugîndu-i-se doar un minimum de caractere concrete pentru a permite descifrarea acțiunii. Procesul de creație merge așadar de la abstract la concret; stilizarea nu înseamnă simplificarea celor văzute în realitate, ci dimpotrivă, încărcarea unei structuri expresive, alcătuită din linii și forme geometrice ca și din acorduri de culoare, cu cîteva detalii figurative. Mergînd mai departe, autoarea își dezvoltă raționamentul astfel: pentru «*a da sentimentul definitivului, adică al construcției solide, precise, nepieritoare*», linia desenului trebuie să fie închisă, să contureze forme mari, statice, apropiind figurile între ele, deoarece «*individul dispare în folosul massei*». Ca un adevărat legistrator clasic al artei, ea enumeră regulile artei murale, relevînd imperativul unității, pe care o extinde la toate aspectele ei: unitate în acțiune (o singură acțiune principală), unitate a «schemei arhitecturale» (compoziția potrivită cu forma zidului), unitate în organizarea părților din compoziție, unitate de expresie (pe care o dau stilizarea și ritmul), unitate de atitudine (pe care o creează moderarea mișcării) și unitate valorică (obținută prin coloritul temperat, discret). Ca și Pallady care, întrebat ce pictură îi place cel mai mult pe lume, a răspuns: «*cea pe care aș fi vrut să o fac*», și Olga Greceanu tinde către un vis, pe lîngă care nimic din ce s-a făcut nu i se pare perfect: operele Renașterii sînt judecate frivole, cele baroce dezechilibrate, chiar și «*arta bizantină e o artă stilizată dar nu destul de murală din punct de vedere al compoziției și al culoarei /.../ Culoarea e prea tare și abuzul liniilor mici strică armonia ansamblului*». Cel mai mult se apropie de gustul artistei

Fragment de compoziție, 1938

Cele trei Marii, 1938

Scriitorul Măriei Sale, **1938**

https://biblioteca-digitala.ro

arta Egiptului antic și mai cu seamă cea a primitivilor europeni din evul mediu, culminînd cu Giotto și cu Lorenzetti. În ultimul capitol, consacrat tehnicilor picturii murale, Olga Greceanu expune cunoștințele sale dobîndite în anii de studii în străinătate (de pictură monumentală ca și de chimie) îmbogățite de propria experiență artistică. Două tehnici sînt luate în discuție și recomandate: fresca tradițională, pe suport de tencuială udă (2 părți nisip — o parte var fără alt adaos) și stereocromia — pictură pe zidul preparat cu un mortar din var și nisip în părți egale, pe care se pictează după zece zile de la uscare. Culoarea se aplică însă pe zidul umezit cu apă de var și se fixează cu o soluție de silicat de sodiu. Artista a preferat această a doua tehnică pentru aproape toate picturile sale murale. Indicînd măsuri și proporții precise (ca numărul de găuri al sitei de cernut nisipul), ea explică cu minuțiozitate modurile de preparare a zidului și culorilor și avertizează asupra greșelilor posibile.

Stilul Olgăi Greceanu are vigoarea, concentrarea expresivă a picturii ei. De cele mai multe ori criticul are impresia unei convorbiri directe, firești, dezinvolte; multe semne de întrebare, urmate de răspunsuri și apoi de alte replici, dau textului vioiciunea unui dialog în viu grai. Cea mai mare calitate literară rămîne însă, fără îndoială, ritmul frazei, după cum ritmul are o importanță primordială și în compoziția plastică. Pornind de la afirmația de bază: «*stabil e zidul, stabilă să fie și pictura*», funcția specifică a picturii monumentale e subliniată astfel: «*moderează tot, moderează perspectiva, relieful, moderează gesturile, mișcarea, moderează culoarea, moderează linia, nu suprima, moderează*». La fel și în scris, în afara repetării aceluiași cuvînt, autoarea uzează și de afluența unor sinonime: «*tempereaza orice cuvînt, micșorează orice entuziasm. Îndulcește orice atmosferă încărcată. Potolește orice agitație*». Alteori folosește înșiruirea mai multor verbe, ca o avalanșă de predicate, multiplicînd acțiunea: «*Linia [. . .] exaltează ritmul, ea construiește, ea stilizează, ea schematizează, ea servește repetiției, ea dă un sens planurilor*». Repetă și adjective, aglomerînd nuanțele: «*Simplă, compusă, subțire, dreaptă, rotundă, groasă, frîntă, orizontală, verticală, oricum ar fi linia, în toate fețurile, în toate chipurile, vorbește și se supune spiritului*». Repetă chiar și negații: «*nu perspectivă, nu adîncime, nu relief, nu a treia dimensiune, dar o pictură plană*».

A doua scriere însemnată a Olgăi Greceanu este **«Specificul național în pictură»** (1939). Abordînd o temă larg dezbătută, mai cu seamă după împlinirea României Mari, de literați, artiști și critici (printre care Fr. Șirato, Șt. Nenițescu, O. Cisek, Lucian Blaga etc.), pictorița caută specificul național în stilul unei opere, considerîndu-l determinat la rîndu-i de realități mai profunde. Sînt alăturate, astfel, o stampă japoneză, un desen de Holbein, o pictură de Gauguin etc., sînt comparate sculpturi din Egiptul antic și din Grecia clasică, compoziții din Imperiul Bizantin și din Italia Renașterii, pentru a pune în lumină adîncile rădăcini istorice și culturale ale creației artistice, motivînd diferențierea aspectelor formale. «*Nu subiectul, adică ceea ce reprezintă o pictură, decide specificul național al artei, dar "felul" cum exprimi, cum prezinți, cum dezvolți acel subiect, pentru că "felul" este maniera de a te exprima, e stilul, e însăși gîndirea — concepția unei nații, potrivit temperamentului, culturii, moravurilor, religiei acestei nații. E oglinda moralului*». Pentru a defini tradiția artei noastre, Olga Greceanu pornește de la constatarea că, spre deosebire de popoarele vecine, care s-au creștinat după ce și-au întemeiat formații statale, locuitorii țării noastre întîi au fost ortodocși și pe urmă români; și-au însușit întîi credința și pe urmă noțiunile de stat și patrie. «*Noi n-am venit de nicăieri. N-am alungat pe nimeni să-i luăm locul. Noi ne-am născut în țara asta o dată cu stejarii și brazii*»; înainte de a cunoaște scrisul și cititul, aveam o concepție despre viața creștinească, o ordine și o lege impuse de biserică și transmise prin tradiție. Așa se explică afinitatea cu arta bizantină, care a corespuns nevoilor sufletești ale poporului încît «*am transformat-o în patrimoniu național*». «*Între arta populară, statornică în expresia ei, veacuri de-a rîndul, fără nici un împrumut străin, și între arta cultivată începută o dată cu anul*

Matei Basarab, 1939

Figură istorică

1350, nu numai că nu e o deosebire de sensibilitate, dar ca principiu artistic una e identică celeilalte» (*«Renașterea picturii românești»*).

Din această tradiție (populară și cultă feudală) s-ar detașa cîteva trăsături comune: depășirea constatului vizual printr-o artă abstractă, cu forme stilizate, schematizate uneori pînă la geometrie, o cromatică discretă ocolind excesele — caracteristici care deosebesc arta noastră de cea a altor neamuri ortodoxe, ca cel rus. Fr. Șirato ajungea la o concluzie similară, privind însă doar arta noastră populară. «*Arta țăranului român de invențiune, de concentrare, pătrunzînd prin sentiment pînă la esențialul formei: el nu copiază și nu imită natura*». Șirato găsea în acest «*esențial al formei*» elementul cheie al specificului național românesc și îl opunea polemic impresionismului de import din arta franceză, care bîntuia în pictura noastră de după Grigorescu. Și Olga Greceanu se pronunță hotărît împotriva acceptării curentelor străine, pledînd pentru reînnodarea firului tradiției noastre de unde s-a rupt, de la arta vechilor zugravi ai sec. XVIII—XIX, autori ai portretelor de ctitori din biserici, sau a ilustratorilor cărților populare.

În 1928, Olga Greceanu a scris în franceză un ghid istoric și turistic al Bucureștilor, prima lucrare de acest gen la noi în țară: **«Bucharest et environ»**. Lucrarea a fost reeditată și în românește, un an mai tîrziu, pentru a deveni accesibilă unui mare număr de cititori. Ghidul debutează cu o scurtă sinteză asupra originii poporului român și a limbii române și conține două capitole despre **«Istoricul Bucureștiului»** și **«Istoria artelor frumoase în Muntenia»** Sînt prezentate principalele trasee ale capitalei și punctate cele mai importante monumente de arhitectură. Sînt menționate librăriile, ziarele, teatrele, cinematografele, bibliotecile și muzeele cu orarele lor respective (în cazul colecțiilor și muzeelor fiind prezent și un catalog al lucrărilor pe săli).

În 1937 autoarea a publicat monografia **«Cula de la Măldărești»**, o prezentare istorică a monumentului datînd din secolul al XVI-lea și, în același timp, a generațiilor de boieri care l-au locuit, apărîndu-se prin originalul sistem de fortificare de atacurile turcești. Moștenită de inginerul N. Greceanu, soțul pictoriței, cula fusese de curînd restaurată, iar ea adăugase o galerie de portrete ale strămoșilor, inspirate de cele aflate în biserica din sat.

Mereu cu condeiul în mînă, era normal ca Olga Greceanu să fie tentată și de literatura propriu-zisă. A scris mai multe nuvele și schițe inspirate din istorie, ca **«O trădare din anul 1462»** (publicată în Universul literar din 3 ian. 1942), relatînd uneltirile boierilor pentru mazilirea lui Vlad Țepeș, într-o atmosferă sumbră, plină de «suspense», amintind povestirile lui Dürrenmatt.

Romanul **«Vreau»** (1940) are în centrul său problema artistului: creator și om de excepție, inadaptabil și dificil în relațiile cu semenii, al cărui geniu copleșește în el ființa morală. Firul acțiunii este un prilej pentru analize psihologice, mai ales privind sufletul femeii. Povestea are fatalitatea unei tragedii antice, amintind întrucîtva și de legenda meșterului Manole. Scris în registrul patetic, romanul pare artificial prin excesiva insistență asupra dragostei, resimțite ca o maladie obsesivă și distrugătoare. Tocmai în cea mai literară dintre scrierile ei, autoarea și-a inhibat firescul și vioiciunea gîndirii, cea mai atrăgătoare calitate a stilului ei personal. Acestea se regăsesc în schimb în impresiile de călătorie, cum e **jurnalul voiajului în America**, publicat în foileton, în ziarul Universul (1939). Iată cum e descrisă, de pildă, vizita la o uzină de automobile: «*Ca să vorbesc de Detroit, ar fi nevoie de un public care să mă vadă: trebuie să fac gesturi, să arăt, să imit, căci niciodată n-am să fiu în stare să explic în vorbe ce sînt uzinele Cadillac și Ford ! [. . .] Eu sînt învățată cînd se pune o mobilă într-o căruță, să fie gălăgie, zbierete, insulte, tocmeală de vorbe, scandal, dar ca, fără nici o vorbă, fără un ordin să văd sub ochii mei cum în trei sferturi de oră se scot 400 mașini Ford, e mai mult decît poate pricepe o minte omenească. O uzină care se întinde pe 2000 de pogoane, care fabrică 60.000 de automobile pe zi, care are numai măturători în număr de 5.000, e ceva cu*

https://biblioteca-digitala.ro

totul neobişnuit pentru mentalitatea noastră europeană. Mai mult efort depun eu acum scriind, adică muind peniţa în cerneală, tăind hîrtie, punînd sugătoarea, decît face un lucrător construind piese de motor. El contemplă. Maşinile lucrează singure. Maşinile cugetă, apucă fierul, îl ciocănesc, îl întind, îl taie, îl îndoiesc, îl croiesc, îl decosează, maşinile pun şuruburi, pilesc tuburi de fier, şlefuiesc capace, fasonează oţelul şi tot maşinile, automat, fixează pe carcasă fiecare piesă, în locul în care trebuie. Privind de sus interiorul uzinei, din balconul înconjurător special amenajat, capeţi impresia că toţi aceşti oameni fac gimnastică suedeză, dar fiecare altă figură, fiindcă fiecare lucrător, cinci ore în şir, nu face decît aceeaşi mişcare în mod regulat, ritmic, fără întrerupere, căci cea mai mică oprire a unuia ar tulbura mersul tuturor maşinilor a căror inimă bate în unison [. . .] A doua zi, în faţa cascadei Niagara, am rămas aproape nepăsătoare. Nu mi s-a părut nimic formidabil ca o apă să cadă cu zgomot de la o înălţime oarecare şi spuma ei să poarte veşnic culorile curcubeului. Extraordinară e creaţia omului . . .

Aceleaşi calităţi literare se regăsesc în **memorialul călătoriei la Ierusalim.** Pelerinajul artistei nu se mărgineşte la obişnuitul hagialîc la Sfîntul Mormînt, ci reface întreaga hartă a localităţilor unde se mai găsesc urme ale istoriei sfinte, cu toate drumurile pe care s-au deplasat Sfînta Familie, Iisus sau apostolii lui. De la bătrînul sicomor sub care s-a odihnit Fecioara în timpul fugii în Egipt, la staulul din Bethlehem, la sala Cinei celei de Taină şi pînă la Muntele Măslinilor şi la Drumul Crucii, toate sînt descrise cu detalii pitoreşti, cu emoţie dar în cuvinte simple, la antipodul tonului de predică. În faţa coloanei unde a fost biciuit Iisus, ea se întreabă înfiorată: « *Mă înfricoşează gîndul că poate una din picăturile de sînge ce curge în vinele mele e din sîngele unuia din soldaţii legionari care au lovit mai greu, mai îndelungat, mai cu sete decît au avut poruncă. S-ar putea? E întîia dată cînd îmi vine un astfel de gînd şi-mi dau seama cum tot sîngele mi se trage din obraji şi degetele-mi sînt de ghiaţă şi abia mai pot ţine lumînarea, care şi aşa e aproape pe sfîrşite . . .* » Şi mai departe, privind un chivot, încearcă să înţeleagă « *De ce o fărîmă din trupul Magdalenei, aici, în locul cel mai sfînt al Muntelui Golgotha, în locul Răstignirii? De ce Magdalena pe locul unde Mama şi Fiul au îndurat cele mai negrăite chinuri? De ce mai mult ea, decît oricare altul dintre cei ce L-au cunoscut şi L-au auzit vorbind pe malurile Bethsaidei?* » Meditînd găseşte singură răspunsul: « *Cît trebuie să se fi simţit de singur Iisus, dacă El care niciodată n-a cerut nimic Tatălui Ceresc decît: "Facă-se voia Ta", a şoptit cu buzele încleştate şi ochii în sînge: "Tată, pentru ce m-ai părăsit?" [. . .] Ea singură dintre toţi a stat lîngă Iisus! Ea singură nu L-a părăsit. Nepăsătoare de ce i s-ar putea întîmpla, de prigoana ce ar cunoaşte, de răul ce i s-ar putea face, ea a stat de veghe lîngă El pînă în ceasul din urmă, plîngînd lîngă picioarele Lui însîngerate, chiar în faţa crucii!* ».

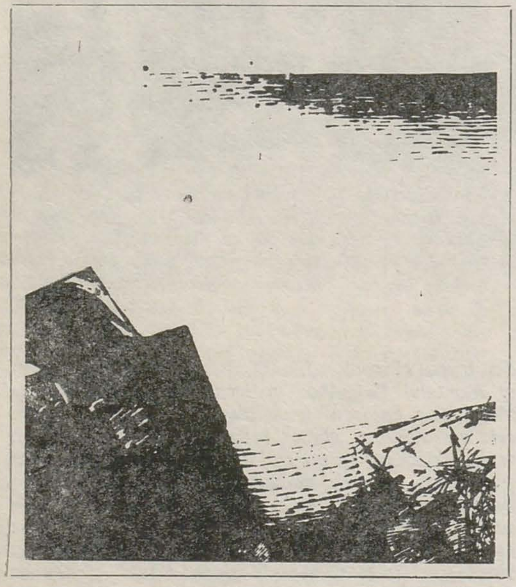
Primăria de Verde, 1938

Doamna Chiajna, 1957

După întoarcerea de la Ierusalim, autoarea a început redactarea unui **« Dicţionar Biblic Ortodox »** pe care l-a terminat 30 de ani mai tîrziu, în 1963, dăruindu-l Bibliotecii Sinodului. Scris de mînă, manuscrisul cuprinde 8 volume, cu un total de 2257 pagini, e ilustrat cu hărţi, fotografii şi desene în creion, tuş şi aur, reprezentînd vederi din Ţara Sfîntă, personaje şi scene biblice.

Ţinînd în mînă condeiul ca şi pensula, Olga Greceanu şi-a încordat mereu atenţia ca exprimarea să nu se depărteze de sentimentele profunde care i-au dat naştere, să nu sune fals, să nu ia calea comodă a automatismelor. Spre deosebire de criticii de artă care, după părerea artistei, rareori gîndesc ce scriu, ea ne impresionează prin francheţea şi claritatea comunicării. Şi în scris, ca şi în pictură, stilul ei e la fel de distins, de ferm şi categoric. Aşa cum frescele semnate Olga Greceanu au îmbogăţit peisajul artei româneşti interbelice cu realizări majore, şi scrierile ei, ale unei gîndiri artistice originale şi îndrăzneţe, rămîn preţioase mărturii ale culturii secolului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro



jurnalul galeriilor

cristian velescu

constantin bulat • muzeul colecțiilor de artă

Ceramicile lui Constantin Bulat sînt reci și — la o primă și superficială privire — țin la distanță. Dar poate că aceasta este distanța convenabilă contemplării adevăratelor opere de artă și, cu atît mai mult, a operelor de artă monumentală. Ținînd seama de intervalul temporal în care aceste piese ceramice au fost create, includerea monumentalului între limitele obiectului estetic trebuie interpretată ca un factor de o noutate extremă în cîmpul artei decorative românești, ca o dimensiune esențială pe care Constantin Bulat a știut să o infuzeze zonei expresive pe care și-a propus să o exploreze. Vorbind de monumentalitate, nu mă gîndesc că ceramicile lui sînt — pur și simplu — de mari dimensiuni. Mă gîndesc, firește, tot la un soi de « măsură », însă o măsură de o altă calitate și, prin aceasta, cu mult mai însemnată.

Observația pe care urmează să o comunic mi-a fost sugerată de un pictor, dar îmi place să nădăjduiesc că aș fi descoperit-o și singur, într-un dialog intim și, desigur, fecund pentru analist, cu ceramica lui Bulat. Așadar, monumentalitatea acestor piese ceramice reiese din aceea că ele au fost concepute pe măsura și — poate — cu intenția divinului. Mai precis și deci mai puțin criptic exprimat, ceramica lui Bulat recuperează pentru artele focului — atît cît îi este dat unui artist într-o existență adesea chinuită — dimensiunea (« măsura ») rituală a ceramicii noastre străvechi.

Este vorba de o autentică aventură spirituală în care artistul s-a angajat și ale cărei meandre — exact ca într-un labirint — le urmează. El reface pe cont propriu istoria unei întregi umanități — a celei străvechi —, cînd zeii, după spusa lui Robert Musil, într-una din scrierile sale, se arătau muritorilor « sub formă de șerpi și pești ». Amplificînd registrul livresc al exegezei, aș mai aduce două exemple cu care mi se pare că ceramicile lui Constantin Bulat intră într-o subtilă rezonanță. Mă refer la ultimul capitol al romanului lui Hermann Broch, *Moartea lui Vergiliu*, în care eroul, printr-o călătorie de-a-ndoaselea, străbate erele umanității, coborînd chiar dincolo de acestea, în animal, vegetal și mineral. Al doilea exemplu este acela al pictorului Ion Țuculescu. Și acesta, departe de « a da citate », departe de « a se inspira » din arta noastră populară, rescrie cu sîngele său o întreagă mitologie, recuperînd-o pentru noi. Și Țuculescu și ceramistul despre care scriem au coborît către mitologie, către surse și rădăcini, pe aceeași scară a ființei lor, o scară oarecum paralelă cu coloana lor vertebrală. Ce au găsit în adînc? Același lucru și totuși lucruri deosebite. Au descoperit forțele primordiale, benefice și malefice, fiecare dintre ei cu ce i-a fost dat.

violeta crăciun • căminul artei, etaj

Nu doresc în nici un fel să minimalizez importanța izvorului din care Violeta Crăciun pretinde a-și fi hrănit creația și asupra căruia atrage atenția și Paul Petrescu în prefața la catalogul expoziției: « Este una din modalitățile cele mai originale, din cîte am văzut pînă acum, de transpunere a valorilor plastice ale artei populare, în opere de artă modernă... ». Fără a nega importanța acestei surse, aș tenta totuși o amplificare a « cîmpului de receptare » al acestor creații portretistice pe care le găsesc remarcabile, tocmai datorită « dialogului rezonant » pe care artista îl angajează cu experiențele portretistice ale unui Picasso, bunăoară. Apropierea mi se pare evidentă, mai cu seamă atunci cînd introducem în ecuația de receptare ori în cea hermeneutică operele grafice pe care Violeta Crăciun le expune alături de portrete pictate. Caligrafiile acestora, elegante, sintetice, trădează o mobilitate extremă a inteligenței plastice și, prin aceea, că artista știe să își aproprieze aproape instantaneu și parcă fără efort, soluțiile grafice preexistente, înglobîndu-le metabolismului propriei creații. Soluțiile îmi par mai apropiate de caligrafiile unor desene ale lui Picasso, decît de acelea ale icoanelor pe sticlă, icoane la care, deopotrivă, portretele Violetei Crăciun trimit.

Privind aceste « formule portretistice », tind totuși să recunosc într-însele — dincolo de grila de receptare pe care am propus-o — o oglindă deformată, un tatuaj, o mască africană, o icoană pe sticlă și, de ce nu?, unul din acele năstrușnice dar și înspăimîntătoare portrete ale lui Arcimboldo, realizate — în variantă modernă — din fragmente și petice de țesături românești.

valter paraschivescu • căminul artei, parter

Cu toate că din catalogul expoziției aflăm că sînt expuse doar opere grafice, tînărul artist din Ploiești a simțit nevoia să-și amplifice expunerea printr-o serie de picturi care, de altfel, intră într-o perfectă rezonanță tematică și vizuală cu ansamblul de opere grafice. Acestea, într-adevăr, constituie nucleul activ al expoziției, una dintre cele mai grațioase manifestări plastice ale sezonului — grațioasă în sensul că este atinsă de « grație », că este « dăruită » cu valori. Valter Paraschivescu cultivă un soi de purism, formulă benefică în acest moment al exploziei imagistice baroce în care « vocile » plastice se interferează prea adesea într-o polifonie ce tinde să devină haotică. La Valter Paraschivescu, dimpotrivă este cultivată cu obstinație — cred — o tăcere a albului ce frizează limita discreției și uneori a necomunicării de extracție suprematistă. Este vorba de niște « rarefieri » ale informației vizuale, care par a fi procedeul predilect de constituire a imaginii. Artistul comunică nu prin adițiune, prin acumularea de semne-cuvinte, ci prin omisiune, prin eliminarea a ceea ce ar fi trebuit spus, fără ca acest ceva să fie totuși absolut necesar. Și totuși, ceea ce nu a fost introdus în imagine, prin voința selectivă a artistului, continuă să fie în mod straniu prezent. Este vorba de o prezență în absență care face farmecul imaginilor lui Valter Paraschivescu. Acestea evoluează, prin eliminare, de la figurativ la abstract. La un moment dat, ai crede că și drumul cu semn schimbat este posibil, totuși este vorba doar de o iluzie a privitorului.

În mod deosebit merită să fie semnalată o oarecare nuanță platonică a demersului artistic, care se manifestă prin implantarea în centrul imaginilor a unei gravuri în timbru sec, alb pe alb, care reface aidoma schema compozițională a ansamblului. Ai zice că acolo se află « arhetipul » imaginii propriuzise, cu toată că-mi imaginez că s-a procedat invers, de la imaginea în tempera la gravura în timbru sec.

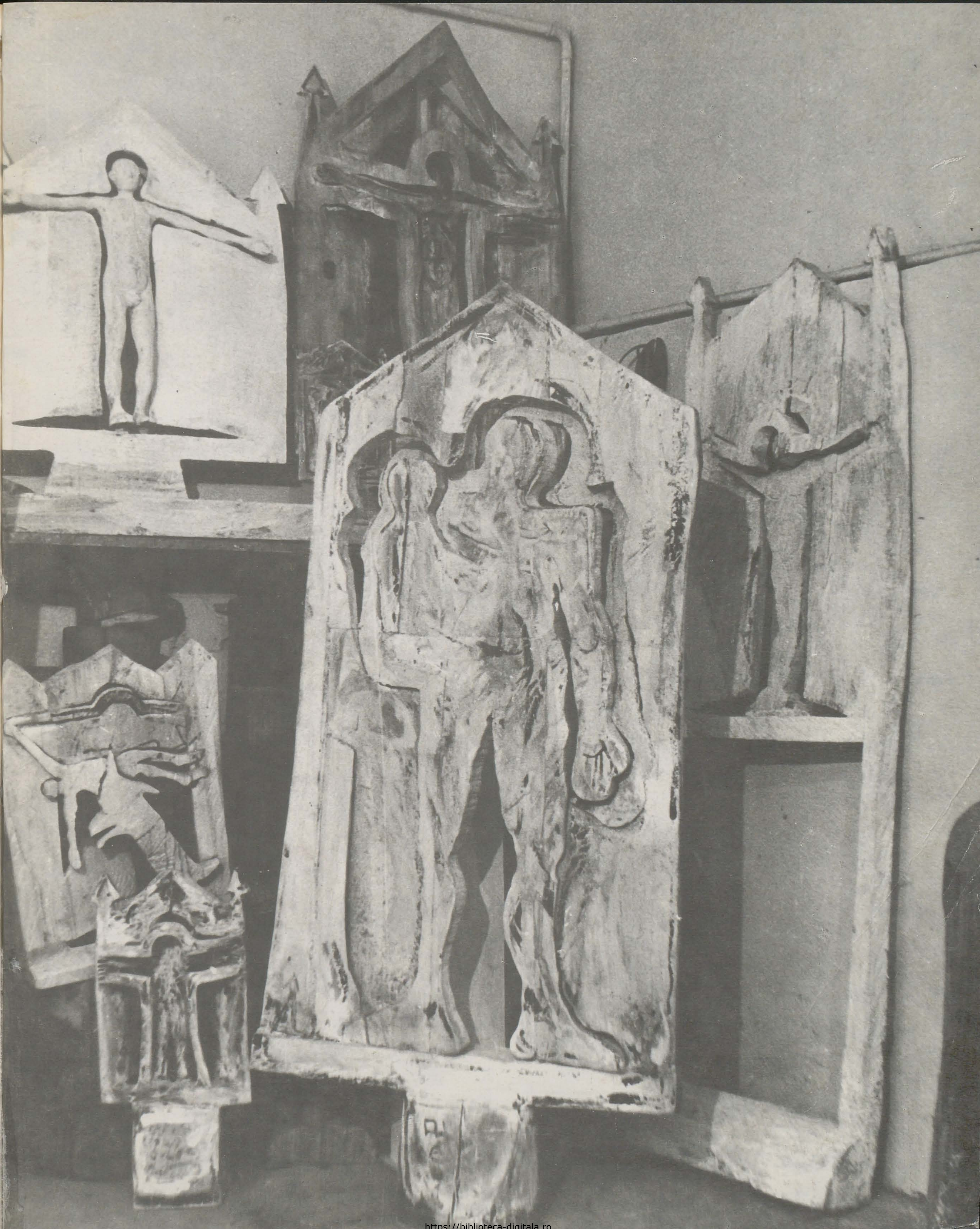
constantin butoi • eforie

Ceea ce atrage în primul rînd atenția la picturile lui Constantin Butoi este densitatea informației vizuale și — nu în ultimul rînd — a celei narative. « Hățișul » informațional este — cred — una dintre dimensiunile importante ale demersului său creator. Dacă am încerca să căutăm « influențe » și « filiații », acestea ar putea fi găsite în pictura europeană mai veche și mai recentă, în pictura românească « mai veche » — mă refer la unele direcții onirice ale picturii noastre interbelice — precum și în sculptura noastră recentă sau, și mai exact, în pictura sculptorilor noștri. Dar nu acest aspect mi se pare esențial în arta lui Constantin Butoi, ci continuul efort de a integra spaimele și nălucirile sale într-o ecuație artistică suplă. Pictura sa, extrem de generoasă la nivelul mijloacelor de expresie, se dovedește a fi înzestrată cu o capacitate de absorbție cu totul ieșită din comun. Absorbție a cui? A privirilor? A privirilor cu privitor cu tot? O integrare a contemplatorului în povestea fantastică ce se desfășoară cu o prodigioasă agitație pe suprafețele pictate? Desigur, toate aceste « tipuri » de absorbție, de « răpiri », sînt și rămîn valabile, dar mult mai importantă — și determinantă pentru viziunea pictorului — mi se pare a fi capacitatea stratului pictural de a absorbi, de a include povestea, narațiunea.

Aș tenta o paralelă poate prea îndrăzneață și, firește, liberă de orice conotație valorică. După cum în pelicula lui Mircea Daneliuc, *Glissando*, nu transpunerea nuvelei lui Cezar Petrescu oferă « cheia », ci cantitatea de informație imagistic-lirică supraadăugată, tot așa și-n cazul picturii lui Constantin Butoi este « încercată », precum într-un laborator, capacitatea semnelor plastice de a atrage la sine și de-a menține în coerență informația narativă. Uneori, privind aceste imagini, pierzi « șirul povestirii » și abia-n acele momente, eliberîndu-se de povestire « cu forța » — prea saturate fiind — picturile se transformă într-un labirint de semne care absoarbe.

VIOLETA CRĂCIUN
VALTER PARASCHIVESCU

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro